ARMANDO URIBE ARCE

POUND

EL ESPEJO DE PAPEL

© Armando Uribe Arce, 1963
Inscripción Nº 25.525

Prensas de la
Editorial Universitaria, S. A.
San Francisco 454, Santiago de Chile
Proyectó la edición Mauricio Amster

ARMANDO URIBE ARCE

POUND

Ezra Pound

UN LECTOR DE POUND

Durante más de cinco años he leído a Pound con sumo interés, con sumo cuidado, con desconfianza. No creo tener otra excusa ahora que deseo hablar de sus obras y de sus hechos que la de haber leído gran cantidad de páginas acerca de lo que hizo y dejó de hacer, y más todavía de aquellas que constituyen sus hechos y sus obras verdaderas: sus libros de poemas y ensayo, sus traducciones de múltiples idiomas, en prosa y verso, sus cartas, en fin, todo lo que ha escrito y nos resulta accesible en nuestro medio.

Confieso que cuando adquirí por primera vez un libro de Pound, en 1958 y en Roma, conocía apenas su nombre. Su breve poema famoso, que le costó tanta preparación y habilidad, según supe después,

> *The apparition of these faces in the crowd;*
> *Petals on a wet, black bough.*

llamado *In a Station of the Metro,* me había interesado mucho menos que dos líneas cualesquiera de T. S. Eliot, su contemporáneo, su amigo, su hermano.

> *Estas caras que aparecen entremedio;*
> *pétalos en ramaje negro y húmedo.*

Era poco y demasiado a la vez. *En una estación del Metro,* el solo título, alcanzaba la categoría de un verso indispensable: si se le excluía, la impresión de realidad concreta, de instantánea feliz, daba lugar, hecha humo, a la imagen laboriosa de una composición de alumno aventajado; composición en prosa, agregaba para mis adentros.

En Italia, Ezra Pound estaba de gran moda el año 1958. Sus *Selected Essays* acababan de ser traducidos en

Milán; la excelente revista *Il Verri* dedicaba una parte del número 1, año II, a su personalidad, transcribiendo el ensayo de Wyndham Lewis fechado en 1950; el número final de la revista *Prospetti*, publicada en cuatro lenguas, reproducía una selección de sus poemas, ilustrándola con un estudio de Hayden Carruth, en el cual se expresaba: »Pound ha restituido integridad al lenguaje. Por este don todos los escritores de hoy deben darle las gracias«.

Era suficiente para deslumbrar a un joven becario. El becario distrajo dinero vital y compró los ensayos literarios, cuya lectura en la traducción italiana le sirvió de ejercicio cosmopolita: entraba en las ideas de un norteamericano que había vivido en Inglaterra, en París y en Rapallo; le oía hablar de Propercio y los poetas provenzales, de Confucio y los traductores del griego; llegó a saber que se las veía con »il miglior fabbro«, con el maestro de Eliot, con un Mecenas pobre e ingenioso, amigo de Yeats, de Joyce, de Hemingway, enemigo terrible de sus enemigos, redactor de incontables »little reviews«, esas que todos nombran y nadie ha tocado, un poeta épico, un teorizador político, recluido actualmente (se decía el becario con fruición) en el Manicomio de Saint Elizabeth en Washington D. C., donde ha escrito buena parte de sus producciones fundamentales, etc. Me daba vueltas la cabeza. Avanzaba en la lectura velozmente. De sus ensayos pasé a sus cartas. ¡Qué dificultades sufría al leerlas! Un inglés que no era tal, un dialecto americano que reproducía de manera fonética las particularidades de quien lo usaba, no las de todos los americanos ni las de cierta región: un estilo que era »l'homme même«, demasiado, demasiado humano. Con tenacidad, hija del interés casi maníaco que me despertaban las ideas que adquiría en su lectura, alimentado por el fiel cumplimiento de los consejos de que su correspondencia entera está adornada, fui avanzando por éste que no era propiamente

un camino intelectual, sino la experiencia de una relación directa con un hombre que parecía haber estado recién aquí, a la mano, haber salido recién de la habitación en la cual yo quedaba repitiéndome sus palabras, procurando comprender a posteriori las que no había entendido a tiempo. El solo hecho de no haber sabido aprovechar en su integridad cada palabra que leyera me inducía a continuar en la empresa de frecuentarle, abrir el libro de nuevo y proseguir la conversación. »Esto lo escribió Pound a los veintitrés años«, me decía. »Esa edad tengo yo ahora, ¿Lo escribiría yo en este momento? ¿Sabría escribirlo? ¿Querría?«. No podía contestar, pues a menudo hablaba ese joven Pound de 1908 de cosas que oía yo por primera vez en 1958, mencionaba autores que yo había visto citados en bibliografías de libros de texto, o que sólo »me sonaban« como nombres conocidos de »grandes poetas«.

Pues bien, fui a librerías y bibliotecas y comencé a abrir las obras secretas de los antiguos que Pound consideraba necesarios, indispensables, absolutamente útiles para un poeta que quisiera ser lo mejor de su época y encontrarse sólo con los mejores de su especie. Safo, desde luego. Nadie me había hablado de Safo como este norteamericano; tornaba el nombre vagamente obsceno y floreado de la poetisa griega en pan blanco y comestible, en flores frescas »llenas de rocío«. Permitía echarse de lleno en sus prados; incitaba a revolcarse en esa tierra. No importa, parecía aconsejar, que uno se levante sucio o magullado. Lo importante es conocer con el propio cuerpo espiritual la existencia, el espesor de esas tierras.

Tuve la dicha de conocer a Safo en la traducción de Salvatore Quasimodo. De tal modo pude gozar de sus »aneldos« o contemplar »una ligera luna«, »blanca sobre la tierra«, sin tener que comprobar de reojo si la

luna del libro estaba mintiéndole a la que iluminaba, soberana, el Coliseo.

También tomé a Catulo de la mano del italiano Quasimodo. Y el gusto fue mayor aún que el del encuentro con Safo. La mujer, tan perfecta, danzaba en medio de una naturaleza celeste, sin trizaduras; o, más bien, las trizaduras recibían de inmediato una guirnalda que entrelazaba todo, convirtiéndolas en belleza: »Quisiera estar verdaderamente muerta... yo quiero recordar nuestros celestes padecimientos: las guirnaldas de violeta y rosas numerosas que junto a mí, sobre mi falda entrelazaste«... Pero el latino, el irónico Valerio Catulo, pertenecía a una naturaleza más cercana a la que yo vivía: la naturaleza social, en que el amor es un juego de cortesías, en donde las cortesías significan pequeñas muertes y resurrecciones; la muerte de un pajarillo de mi niña debe ser celebrada funeralmente como un grave suceso político, el odio a esa misma niña, vuelta ya mujer capaz de crueldad, es alta política y debe ser enfrentado como un problema de lógica o psicología. Y junto a la del amor, cuántas otras pasiones celebraba y denigraba Catulo. »Después, bajo los pórticos de Pompeyo he agredido a las más alegres muchachas de paseo«... La fortuna material, la riqueza y la abundancia de comida y de sueño tienen una función para el poeta que vive en Roma, tal como en las novelas de Balzac. El dinero o su carencia son motivos espirituales de importancia, la envidia, la mofa de los Césares, el temor a los porteros.

Y Propercio. Y Ovidio. Y algo de Marcial.

Ovidio se me hizo gravoso y difícil; advertía su humor y la variedad de sus recursos, su imaginación constructiva y su protocolar conocimiento de innumerables formas de ser y decir, de actuar y simular. Pero su misma abundancia, su »acabado«, eran ejemplos de una destreza que agotaba aun antes de empezar. Comencé muchas veces las Metamorfosis, leí todos los Amores, y

el Arte de Amar; me propuse leer sus Tristes... y me detuve. Pound insistía e insistía. Le puse oído sordo.

Para Propercio, en cambio, fui todo oídos. Cada una de sus elegías me hallaba dispuesto a imitarla; sea sentado a la sombra de cipreses en la plaza del Priorato de Malta, sea caminando sobre el empedrado ardiente de una calle abierta hacía pocos años, me juraba cumplir las promesas de Propercio a su Cinthia; pese a que el propio poeta no creía —según vine a darme cuenta más tarde— en sus promesas. El mundo de Propercio, como llegué a saber en carne y huesos, era harto más complicado que el mío; la delicadeza de sus análisis, más semejante a las lucubraciones de Proust que a mis pobres recuerdos o deseos.

Marcial, en fin, me entretuvo tanto como los *Recuerdos del Egotismo,* de Stendhal. Pound no hacía gran caso de sus dotes; pero lo mencionaba como a un ser vivo. Cuando abrí sus epigramas, le temí como a una mala lengua célebre.

¿Por qué dar cuenta de mis lecturas ingenuas de griegos y romanos, si en realidad debo tratar de Pound? Pues, porque a través de las cartas y ensayos de éste adquirí la convicción de que debía conocerlos, porque la convicción tuvo la fuerza suficiente para obligarme a ello, porque oí a unos y a otros bajo el dictado de este educador sospechoso, pero cuán persuasivo.

Muchos profesores en distintas partes del mundo se hacen lenguas de la ineptitud de Ezra Pound en cuanto ensayista, de la torpeza y parcialidad de sus juicios estéticos, de sus violencias de mal gusto, lo obsesivo de sus idolatrías por algunos autores o períodos y lo injusto de sus exclusiones de grandes obras y épocas de oro. Acaso sea ello cierto; sin duda tienen tales críticos la autoridad que permite juzgarlo. Pero hay una virtud en la prosa crítica de Pound que me consta, así como le consta a muchos: la de que sus conceptos »se eclipsan« —como él dice— ante los valores que ha con-

jurado y que vienen a sustituir a sus palabras; pues él prefiere aquello que elogia a sus propios términos al elogiarlo. Pocos ensayistas pueden honradamente atribuirse tal privilegio; el privilegio de una concreta humildad intelectual. »Con razón o sin ella, creo que mis maldiciones y mis ensayos han sido eficaces, y que ahora probablemente muchos más van a las fuentes que cuantos leen mis ensayos«.

Hasta entonces, todavía a mediados de 1958, daba yo por sentado el precio de Ezra Pound como poeta sólo porque me apasionaba su labor de ensayista profuso y estimulante. Pero él mismo se cuidaba de repetir a menudo que no hay que hacer caso de las opiniones de quienes establecen categorías entre obras de arte antes de haber dado prueba directa de su personal categoría artística. No exigía, por cierto, que todo crítico fuese un creador, pero sí que en el ámbito de su *manera* de escribir, mostrara cuáles eran los defectos y las cualidades que fundaban su criterio; no era concebible, solía expresar, que un escrupuloso contabilizador de los estilos ajenos usara en sus críticas un estilo que de acuerdo a su canon sería detestable.

En el caso de Pound se dispone de algo mejor que su prosa, algo a lo cual una atención continua y una dedicación completa otorgan la importancia de un instrumento para medir el »nivel« de sus opiniones: su poesía. Pound es primordialmente un poeta que *además* ha escrito en prosa, que por circunstancias públicas y privadas accesorias ha tenido un papel en la vida literaria de un largo período y en la obra de sus amigos y corresponsales. Comenzar su conocimiento por la lectura de sus cartas y ensayos era, entonces, peligroso y equivocado.

Compré los *Cantos Pisanos, The Pisan Cantos, I Canti Pisani*. ¡Nunca lo hubiera hecho!

The enormous tragedy of the dream in the peasent's
[bent shoulders

Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara a Milano
by the heels at Milano
That maggots shd / eat the dead bullok
D I G E N E S

Y después de DIGENES, una palabra en griego. La deletrée trabajosamente: d-i-g-e-n-e-s. Era la misma palabra, en caracteres griegos. ¿Qué sacaba con ello, si tampoco en caracteres latinos sabía qué significaba? Y Ben y la Clara ¿quiénes eran? La traducción italiana al frente, que consulté esperanzado no me aclaró nada. ¡Y Manes!

La enorme tragedia del sueño en los hombros curvos
[del campesino
¡Manes! Manes curtido y disecado,
Así Ben y la Clara a Milano
por los talones en Milán
para que los gusanos royeran el toro muerto
DIGENES

Pero seguí leyendo; y aunque a saltos y de bruces cada tres líneas, o varias veces en una sola, crucé este subterráneo en el cual escuchaba voces sin saber de dónde venían, identificaba nombres que eran sonidos apenas, sin referencia a nada que conociese yo de antemano; deteniéndome satisfecho ante inscripciones que me recordaban mis visitas a los museos: Duccio, Zuan Bellin (Giovanni Bellini, me decía astuto). ¿Quién era »the Possum«? ¿Quiénes »Kiang and Han«, »Charlie Sung«, »the R. C.«, »Rouse«, »Wanjina«, »Ouan Jin«? E iba en la segunda página del primero de los Cantos Pisanos, que por lo demás lleva el número LXXIV del total de los *Cantos*. »Quien los lea enteros antes de preguntarse qué es lo que entiende en ellos, creo que se hallará al final entendiéndolos«. Tal era el consuelo

que con palabras de Pound (»it is worth recalling some words of Mr. Pound«), ofrecía el editor inglés, irreprochable, en la solapa de su edición de los primeros ochenta y cuatro. Confiado en la seriedad de Faber and Faber leí de punta a cabo los once *Pisan Cantos;* en inglés, luego en la traducción italiana, luego en inglés de nuevo.

La tercera vez ya sabía naturalmente que Ben y la Clara eran Mussolini y su amante, colgados de los talones en Milán, sabía que »the Possum« era T. S. Eliot, aunque en verdad ignoro cómo llegué a saberlo entonces, antes de conocer su *Old Possum's Book of Practical Cats.* Supe que para Pound la historia de las dinastías chinas era fundamental: el espectáculo de una Moral en acción y el de sus tropiezos; recordé que Rouse era un erudito latinista y traductor de varias obras para la »Loeb Classical Library«, obras que yo conocía según catálogos; y me acostumbré asimismo a gozar de la extraña poesía simple que iluminaba los intersticios de este interminable monólogo que me tocaba oír como escucha un intruso las conversaciones de un salón donde se reúne gente de sociedad, o un curioso los fragmentos de charla en un vehículo en movimiento.

...terrazas del color de las estrellas.
Los ojos suaves, tranquilos, sin desdén,
también la lluvia forma parte del proceso.
No es del camino de lo que te apartas
y el olivo blanqueándose en el viento
¿qué blancura agregarás a esta blancura,
qué candor?
también la lluvia forma parte del proceso.

Luz en los intersticios, y cemento durísimo en la masa de la construcción. Pedazos de mármol con letras grabadas por otro, citas íntegras de poemas ajenos,

de documentos, de reminiscencias en varios idiomas. Y nombres, nombres, nombres propios y extraños. Personas, lugares geográficos, restaurants, padres de la Iglesia Católica Apostólica Romana, sectas heréticas, dioses griegos y deidades presumiblemente orientales, monumentos. Y sobre todo, signos jeroglíficos; lo que aprendí a llamar »ideogramas«. No abundaban demasiado los »ideogramas« como ocurre en otros Cantos que más tarde, mucho más tarde, me atreví a leer; y sin embargo fue tal mi estupefacción irritada ante cada uno, que se multiplicaron ante mí como sombras y cubrieron más de una vez todo el texto, haciéndolo indescifrable, royendo incluso las bellas frases que coleccionaba cuidadosamente.

»Si nunca escribimos nada excepto lo que ya es conocido, el campo del conocimiento no se extenderá nunca. Uno demanda el derecho, ahora y después, de escribir para unas pocas personas con especiales intereses y cuya curiosidad alcanza al mayor detalle«. Esta nota de Pound al pie de su Canto 96, debería taparnos la boca e impedir todo intento de burla rústica. Quien penetra a este mundo especial, que se proclama exclusivo, es a propio riesgo; se sabe que el autor en una línea del Canto XI describió aquello de lo cual se ocupaba como »los temas usuales de la conversación entre gente inteligente«. Quien desea pasar por gente de esa laya debe aceptar las convenciones del grupo que le parece representarla. En la poesía de Pound hay convenciones que el autor respeta; pueden ser objeto de ludibrio fuera de sus libros; entre sus páginas son leyes positivas y necesarias; el movimiento de su mundo se sujeta a ellas.

Así es como recorrí, prudente e inquieto, los once Cantos Pisanos. Así, entré a la poesía de éste que me había recomendado previamente la de François Villon, la de Téophile Gautier, la de Tristan Corbière, la de Arthur Rimbaud. Ni Villon ni Gautier ni Corbière

me presentaron ninguno de los problemas que se agolpaban al solo entreabir los Cantos Pisanos. El mismo Rimbaud, con sus fantasmagorías que mezclan lo muy concreto y las abstracciones, según normas que para mis adentros emparentaba a las reglas mágicas de los cuentos infantiles, no me atemorizaba tanto como las figuraciones y alegorías de este adulto implacable, dispuesto a expulsarlo a uno de su posesión a la menor señal de timidez, con una vara tallada de signos misteriosos en la mano, una vara que no parecía ser »de virtud«, dura, profesoral. Entre las facultades, entre los derechos soberanos de Pound estaba, como pedía su apologista Hugh Kenner, al suponer conocimientos profundos de Homero, Dante y la Mitología de Ovidio. Ay, era mucho suponer.

El joven que estudiaba en Roma y se emboscaba en los *Cantos Pisanos* tuvo que dejar la gran ciudad y volver al continente de nombre equivocado. ¿Se deja alguna vez una ciudad en que se ha vivido un año entero, un año angosto, en el filo de la adolescencia y la edad adulta, un tiempo que marca, una ciudad de sello tan amplio, con un relieve profundo? ¿No la llaman eterna? Es imposible vivir un año en la eternidad y no recordarla siempre.

Por amor propio y por amor ambivalente a la obra de este escritor que me había guiado, quisiéralo yo o no, durante aquella eternidad, continué la lectura de su poesía y su prosa, sin perder de vista el dictamen de T. S. Eliot en su *Introducción* a los Ensayos Literarios de Pound: »Su crítica y su poesía, su precepto y su práctica, componen una sola *oeuvre*. Para leer la poesía de Pound es necesario entender su crítica, para leer su crítica entender su poesía«.

¡Cómo buscaba entonces citas de autoridades que me confirmaran en mi elección de un mentor extranjero! Cada parecer favorable a Pound lo recibía como un homenaje a mi sagacidad. Nada me satisfizo tanto como

The Poetry of Ezra Pound, del crítico de »Hudson Review« y profesor de Yale, Hugh Kenner. A lo largo de muchas páginas justificaba, defendía, explicaba y desarrollaba la obra de Pound y su carácter, el valor de sus descubrimientos, su sentido moral, sus imprecaciones y elogios. Ahí encontré igualmente un plan de lecturas ideal para conocer lo mejor de Pound: »1. Debe recomendarse la incursión en *Pisan Cantos* al lector primerizo. 2. Toda la prosa de Pound que sea posible. 3. Especialmente *A Guide to Culture* (o *Kulchur,* como decía la edición inglesa). 4. Y la traducción crucial de *The Unwobbling Pivot (El eje que no vacila),* de Confucio. 5. Después... debe comenzarse por el *Canto* I y progresar a través de toda la obra«.

Cumplí ese plan; estaba dispuesto a cumplir cualesquiera planes, con tal de entender esta poesía que me intrigaba y desesperaba, a la cual concedía todo el valor de lo que se ignora y otros declaran esencial. Pero cabecée sobre *El eje que no vacila:* »Una sola familia colmada de humanidad, y el Estado se humaniza. Una familia cortés hace gentil a todo el reino. Un hombre ávido y pervertido... y el Estado irá a la confusión«. *La Guía para la Cultura* me produjo indignación. Aristóteles era llamado en ella »Arry«. Junto a observaciones cuerdas y hasta agudas, florecían hipótesis de *science fiction* sobre el origen de las aguas subterráneas, sobre el modo de encontrarlas, con ayuda de una vara, en el desierto. De todo ello sacaba consecuencias el autor para exaltar sus dictámenes sobre política e historia, literatura en incontables lenguas y economía y religión. Dejé la *Guía* para después.

¿No conviene empezar por el principio? Decidí leer los primeros poemas de Pound, los de *Personae,* sus monólogos dramáticos, sus »máscaras« como las denominan cuantos saben latín.

Eres una persona de cierto interés, uno viene
a verte y gana extrañamente
trofeos de pesca y alguna sugestión curiosa:
hechos que no llevan a ninguna parte,
un cuento o dos, preñados de mandrágoras o de otra
cosa que puede ser útil
y sin embargo no es útil,
no cabe en un rincón ni sirve a nada.
¡No! ¡No hay nada! En total y en conjunto
nada que sea tuyo.
Y sin embargo eso eres tú.

El poema se llama, en francés, *Portrait d'une femme,* pero podría ser el del autor para quien recorre sin precauciones las seis o siete partes que componen sus *Poemas escogidos* o *Personae:* las primeras *Personae,* de 1908, 1909 y 1910, correspondientes a otros tantos libros sucesivamente publicados; *Ripostes,* de 1912; *Lustra* y *Otros Poemas de Lustra* (1915); *Cathay,* traducciones del chino adivinadas más que transcritas del original, en los años de la Primera Guerra Mundial, cuando Pound descifraba los manuscritos del sinólogo norteamericano Ernest Fenollosa, confiados al poeta por la viuda del estudioso. Y *Hugh Selwyn Mauberley,* extenso poema en varios metros y poblado de personajes semejantes a los de T. S. Eliot: Mr. Nixon, Monsieur Verog, Dr. Dundas, Lady Valentine, con citas en griego y francés y versiones de otras lenguas. Este era su Testamento a los treinta años, en »L'an trentiesme de son eage«, como lo dice en su primera parte, *E. P. Ode pour l'élection de son sepulchre,* con palabras de Villon.

Cuando el polvo de ambos yazga...
maicillo y maicillo en el olvido...

Pero sobrevivió a sus treinta años, y el lector de 1959, de 1960, sobrevivió a la lectura de *Hugh Selwyn Mauberley.* »Nadie conoce, a la vista, una obra maestra«.

Finalmente fui a dar en la obra que cierra las *Personae,* el antifaz de un poeta que ya se atrevía a confesar que nunca era tan sincero como cuando imitaba: *Homage to Sextus Propertius* (1917). Ahí respiré. Todo el vagar anterior adquiría sentido en la atmósfera abierta de estas paráfrasis; los tropiezos, las caídas, las distracciones se daban por bien empleados. Las doce secciones y el *Cantus Planus* final correspondían directamente a mi experiencia de Propercio; no a la letra del latino sino al hecho de leer aquellas *Elegías* dos mil años después de compuestas, a las vicisitudes de una experiencia en la cual interferían la vida diaria del siglo veinte, la posibilidad de encontrar una antigua »pantera negra que yace bajo el rosal« en el parque público frecuentado por gentes de chaqueta, de vestido almidonado, entre niños con grandes corbatas blancas de lazo.

Medianoche, y una carta me llega de mi querida:
que vaya a Tívoli:
Al *tiro!!*

»De las torres mellizas salen yemas brillantes,
en lagunas extensas cae el agua que surge del Aniene«.

¿Qué debe hacerse en cuanto a esto?

¿Me confiaré a las sombras intrincadas,
donde manos audaces puedan violentarme?

Si continué adscrito a la lectura fiel de cuantos libros de Pound logré situar, se debió precisa y únicamente al »descubrimiento« de su *Homenaje a Sixtus Propertius.* Ni los *Cantos Pisanos* me habrían llevado a los otros 99 Cantos que desconocía, ni los *Literary Essays* a su *ABC of Reading,* a *The Spirit of Romance,* a *Pavannes and Divagations.* Por cierto el *Eje que no va-*

cila difícilmente habría sido aguijón para empujarme a la versión de las *Analectas de Confucio,* al ensayo sobre *The Classic Noh Theatre of Japan,* y por último a los 305 poemas de la antología clásica de Confucio, *The Confucian Odes.* En ellas me detuve por largo tiempo. Las 305 Odas son poemas de muy variada forma, de temas y observaciones casi infinitos; como si todo el tiempo que ha existido y existirá estuviera en sus palabras, en sus pausas:

> *Un tiempo para estar en casa, un tiempo*
> *para vivir en el* bivouac, *un tiempo*
> *para contar historias y contarlas.*

Dos años, tres años, cuatro y cinco. En 1961 terminé los *Cantos,* en 1962 las *Odas,* leí los ensayos y panfletos políticos de la década de 1930, reunidos con el título de *Impact,* volví a leer sus poemas iniciales en antologías y recensiones de revistas inglesas, artículos piadosos y diatribas contra los defectos del escritor y el hombre, una biografía muy documentada y no obstante burlona, un libro dedicado a *Hugh Selwyn Mauberley,* en que se tomaba el hilo a las menores alusiones eruditas o sociales del poema y sus epígrafes y se le declaraba el mejor poema de Pound, el único poema de Pound, el mejor entre los escritos alrededor de los años 14 y 18 en lengua inglesa, en cualquier lengua, en todas. Cerré por fin todos sus libros, exasperado, aburrido de mí mismo y de su modo de moldearme.

No es posible librarse de la eternidad escribiendo un libro a su propósito. Pero sí es posible entender el tiempo en el cual se ha vivido, y a uno mismo en ese tiempo, ordenándolo en palabras, dividiéndolo en capítulos, llegando a la palabra fin.

Tal es el propósito de este ensayo.

¿Quién es Pound para los ingleses y norteamericanos, los franceses, italianos, irlandeses que han sido contemporáneos o sucesores suyos?, ¿quién es en la tradición de la literatura inglesa y en la conciencia ilustrada de las demás lenguas europeas que ha frecuentado él mismo y que lo han conocido directamente o por medio de traducciones?

Las preguntas chocan unas con otras y se precipitan, multiplicándose. Este autor suscita más preguntas que contestaciones. Reduzcámonos a la primera.

Pound »a menudo presenta el aspecto de un hombre tratando de comunicar a una persona muy sorda el hecho de que la casa está en llamas«, dice T. S. Eliot, uno de los primeros que oyeron aquella voz de alarma, uno de quienes la han creído cierta y han huido de esa casa a otra. »Cuando estoy más complacido de mí mismo, descubro que he atrapado algún eco de un verso de Pound«, agregaba en 1928. Y, aún más, le otorga un honor de taumaturgo, de ventrílocuo: »él ha beneficiado la poesía a través de otros hombres tanto como por sí mismo«. El principal de entre esa otra gente, qué duda cabe y aunque él le diga con modestia, es el propio Eliot. Compara entonces, con paroxismo, su método y espíritu »con aquella especie de ideación que se encuentra en la *Divina Comedia* de Dante«.

También Pound invoca sus relaciones con Dante Alighieri. Tiene cierta autoridad para nombrar al florentino, porque así como Eliot, parsimonioso, le dedicó dos grandes ensayos, uno en 1929 y otro en 1950, Pound, desde su desordenada revisión de la obra dantesca en *The Spirit of Romance* (1910), ha persistido en citarlo a diestro y siniestro, en poemas y artículos —uno sobre el Infierno, en 1934 entre muchos—, en cartas y

en su *Guide to Kulchur,* de fines de dicha década. »Quien no conoce la *Divina Comedia* es por eso mismo un ignorante«, concluye con buenas razones en alguno de esos textos. Y en la quinta línea del Canto 89, si por azar uno está detenido en el Canto 89, ¿con qué se topa, después de aprender que »Para saber las historias (ideograma irreproducible) / para conocer el bien del mal (nuevo ideograma irreproducible) / y saber en quien confiar / Ching Hao«? Con ninguna otra cosa sino dos palabras de Dante, dos términos italianos y, entre paréntesis, »(Paradiso)«. Poco más adelante: »Quiditas, remarked D. Alighieri«. Pero sería mezquindad seguir cazando citas en los libros de Pound.

He hojeado con mejor espíritu los ensayos de Eliot sobre el toscano y creo situar la relación que éste ve entre la comedia y el intento de Pound en esta frase: »Mi opinión es que no nos podemos permitir *ignorar* las creencias filosóficas y teológicas de Dante, ni pasar de largo los pasajes que las expresan con más claridad; pero creo, por otra parte, que no tenemos la obligación de compartirlas nosotros mismos«. Si leemos »economía y política, literatura o política literaria«, disciplinas de menor importancia que las dantescas, pero respetables, donde Eliot dice »filosofía y teología«, daremos con un eje bastante seguro para la balanza de los juicios de Eliot sobre su amigo. La »ideación« de Dante tiene su eco en la de Pound justamente porque ambas se rodean de altas murallas; no es necesario encerrarse en su dominio para comprender al poeta, pero sí conocer sus lindes.

En todo caso, el lugar que le asigna Eliot a Pound es magnífico: compartir los defectos o las dificultades con Dante es una hazaña de héroe.

Por su parte, Yeats, el irlandés que gozaba ya de fama cuando Pound, el cabello y la barba rojizos, cayó en Londres »como una gota de aceite en un vaso de agua«, según el testimonio no demasiado cariñoso de

otro íntimo amigo suyo, aceptó sin embargo el precio que esta especie de »cowboy cantante« quería hacer pagar a cuantos lo trataban. Y lo apreció todavía más cuando fueron publicados los primeros Cantos: »Cuando el Canto 100 esté terminado, todo el poema desplegará una estructura como la de una fuga de Bach. No habrá argumento, ni crónica, ni lógica discursiva, sino dos temas: el descenso en el Hades, de Homero, y una Metamorfosis de Ovidio; y mezclada a éstos, caracteres históricos medievales y modernos«. Será, anunciaba el irlandés, »una pintura... un trabajo tan característico del arte de nuestro tiempo como las pinturas de Cézanne«. Invoca Yeats a demasiados testigos para acreditar la grandeza del propósito poundiano; ocurre con este elogio lo que con las múltiples excusas para salvar un mismo y único desliz: la superposición de argumentos va probando su ineficacia respectiva. Así se explica que más tarde, en *A Vision,* Yeats trate a Pound, en la buena compañía de Pirandello, Eliot y Joyce, como »ejemplo de la desintegración de la conciencia unificada de los artistas anteriores« y critique su »aversión a lo abstracto. El intelecto gira alrededor de sí mismo«. »Pound se perjudica por hacer demasiados experimentos y son más sólidos sus principios que su gusto«, escribía Yeats en 1919. ¿Qué pensaba James Joyce, protegido de Pound, pero más orgulloso que éste? Preocupado sólo del estilo, como estaba en su madurez, Joyce no se permitía pensar mucho en quienes no le interesaban extraordinariamente. Y Pound le interesaba poco. Se dice que con toda seguridad no leyó nunca la mayor parte de los *Cantos;* cuando le pidieron una carta para un homenaje colectivo a Pound escribió 12 líneas llamándole Mr. Pound y poniendo por los cielos su bondad humana... En un estudio sobre las alusiones literarias de *Finnegans Wake* puede uno, además, detenerse en cierta frase que describe, si no miente el analista de alusiones, el estilo epistolar de

Pound: »blurtbruskblunt as an Esra« (sic). Pero una cosa es lo que el padre, el abuelo, el dios de Stephan Dedalus confiesa deber, y no confiesa más que desprecio, y otra lo que le atribuyen terceros. Dice un tercero autorizado, el autor de *The Books at the Wake*, que así como adoptó Joyce literalmente un *motto* de Téophile Gautier: »lo inexpresable no existe«, se apropió uno de Pound: »Buena literatura es simplemente lenguaje cargado de sentido al mayor grado posible«. Es algo. Y es más todavía el que coincidan ambos en la sentencia de Gautier, cuya poesía Pound veneró durante un tiempo.

¿Qué pensaba tal o cual otro y el de más allá, y uno de menos categoría? Hojeando fichas y revolviendo libros en estantes no es difícil reunir decenas de oraciones de artistas ingleses, irlandeses, norteamericanos y demás sobre su colega Pound. Difícil no, pero sí aburrido. Y menos aburrido que inútil. Porque la gama de opiniones no está compuesta de tintas de color variado, sino de cristales de un color parejo, el de la personalidad y los ideales artísticos de quienes las pronuncian. Hay para todos los gustos y repugnancias. T. E. Lawrence, con quien doy mientras estaba en busca de D. H. Lawrence (a quien Pound estimuló en 1913), lo pone en ridículo sin convencer; su criterio es el de lo »improper«, por cuyo influjo, si podemos creerle a Balzac se petrificará un buen día Inglaterra. Sir Herbert Read estima, a su vez, que los *Cantos*, ya no impropios, son »el más amplio y diría sin hesitación, el más grande logro poético de nuestro tiempo«. J. B. Priestley: »un poeta mayor y una mala influencia«. Mr. Allen Tate: Los *Cantos Pisanos* son »informes, excéntricos, y personales. . . .Maravillas sin significado«. Basta. De intento, y también al azar, he aquí a cuatro escritores muy distintos, ninguno de ellos de un poder creativo muy grande, pero todos honestos y célebres: e incapaces todos de superar los límites de

la propia obra creadora para ver la de Pound como un objeto real. La cubren de adjetivos ventajosos y deslumbrantes, o la iluminan desde un ángulo imposible con una rápida paradoja, o le niegan toda luz.

Hay una causa para esta feria de tiros al blanco equivocados. Incidentalmente la misma que da razón de la existencia de una feria alrededor de este poeta: que Pound ha influido sobre los escritores de su generación, sobre los de las siguientes y —¡proeza notable!— sobre sus antepasados, Yeats como ejemplo insigne. Sea o no un poeta mayor, ha sido y es un influjo mayor, una influencia mayúscula, temible, detestada, preferida, perseguida. Su prosa crítica »es la más importante crítica contemporánea en su género«. Y su género es »enseñar a los otros el arte de escribir« (Eliot, *Introducción* a *Literary Essays of Ezra Pound*). ¿Quiénes son estos otros? Nadie más que escritores, escritores, escritores. Hayan aprendido o no la lección, la necesiten o la rechacen, les guste o no, les encante o les produzca repulsión intelectual, han debido escucharla y se han visto obligados a tomar una actitud ante ella. No son muchos los artistas »en armas« que teorizan al tiempo que luchan con su materia y su espíritu: los demás escritores oyen estas palabras con más atención que las del estratega de ministerio literario, amateur, profesor, ensayista de tierra firme. Este americano que anhela provocar un »revival« practica sus sermones, publica los resultados de su ejercicio, corre el riesgo de probar que sus consejos eran pésimos. ¿Cómo no ha de llamar la atención si está gritando que la casa se quema? Y se dirige a sus compañeros de arte, a quienes viven y laboran junto a él. Le han oído y lo desmienten, le echan jarros de agua fría encima o arrojan, con él, los muebles por la ventana, en la esperanza de pasarlo a llevar si es factible. Pero no permanecen indiferentes. Aun los sordos demuestran oírle, porque aprietan los puños contra los oídos.

La influencia no se reduce a la eficacia de sus ensayos. Igual o mayor es la de su poesía, modelo activo de lo que se debe o no se debe hacer, a juicio de los que miran. "Los *Cantos*... se han demostrado ya una escuela de versificación para los poetas jóvenes«, dice un espectador irreprochable, F. O. Matthiessen, en *The Achievement of T. S. Eliot*, antes de advertir que son »comparatively formless«. Matthiessen es un crítico muy inteligente y me gustaría mucho seguir copiando sus estimaciones sobre Pound. Pero quiero intercalar una advertencia, ya que es Eliot el foco de Matthiessen. »Old Possum«, cuando actúa felinamente, deja resbalar ciertas insinuaciones frías y dúctiles: »No se puede evitar el ataque a ciertos nombres venerables, porque el verdadero objetivo del ataque es la idolatría de un gran artista por críticos no inteligentes y su imitación por practicantes sin genio«. Claro está que se refiere Eliot, a la letra, a los antiguos ataques del propio Pound contra autores de segura fama, de Virgilio a Milton, de Petrarca a los Georgianos de la primera guerra, pero ¿no es aplicable el parecer a la situación de su apadrinado?, ¿no fue escrita esta *Introducción* el año 1928, cuando todos los problemas apuntados mostraban la cabeza y los dientes? Y todavía, como si no fuera nada, Eliot continúa ambigua, inocentemente: »Un gran escritor puede tener, en determinado momento, una influencia perniciosa o debilitante, y ésta puede ser atacada de la manera más efectiva señalando aquellos defectos que no deben ser copiados y esas virtudes cuya emulación es anacronismo«.

Pound tiene considerable importancia en la poesía y crítica de lengua inglesa. Lo que se le reconoce como valioso por algunos es negado sin miramientos por otros tantos, o más. Son numerosos sus enemigos. Es objeto de un culto sin discreción. Pero es menos singular el rito que lo rodea, que las imprecaciones en contra de ese rito. A decir verdad, prácticamente nunca he po-

dido asistir, por medio del truco de la lectura, a las ceremonias perversas en que se le erige sobre altares; en circunstancias de que me faltarían dedos para contar las páginas en que se hace mofa o alta política desdeñosa contra sus fieles y prosélitos.

Debe ser en sí mismo difícil hacer una defensa coherente de la obra poundiana. En 1950 todavía, según el artículo ardoroso de un sicofante suyo que lo llama »The Sage of Rapallo« —no se le había dedicado libro alguno con excepción del folleto de T. S. Eliot, *Ezra Pound-His Metric and his Poetry,* fechado en 1917. Desde 1950 ha cambiado esa situación. Primero con los ensayos selectos de *An Examination of Ezra Pound,* de sus amigos, Eliot, Hemingway, Wyndham Lewis, y los de Edith Sitwell (a quien Pound trató más de una vez con dudosa benevolencia), de G. S. Fraser, John Drummond (traductor de alguno de sus libros), y Hugh Kenner, entre otros. En 1951 apareció *The Poetry of Ezra Pound,* de este último, libro inteligente que no estima al lector. En 1955, *Ezra Pound's Mauberley, a study in composition,* de John J. Espey. Un *Indice* anotado de los Cantos en 1959; una *Lista preliminar* de sus escritos en 1953; y otros seis libros, casi todos obras de universitarios norteamericanos, entre 1952 y 1962. Pound, es el número favorito de los trabajos de tesis, de seminarios y conferencias, de comentarios y notas en revistas especializadas. ¡Extraño destino para el más violento detractor del sistema universitario de su país!

Un examen detallado y lógico es cosa rara, pero un breve conjunto de observaciones, una nota humorística y erudita, el hallazgo y transcripción de cartas suyas, de pequeños ensayos olvidados, es el bocado más frecuente de los lectores de revistas literarias, »little reviews« o enormes volúmenes periódicos a todo lujo. He contabilizado muchísimos artículos de esta índole, y he leído algunos con placer; he dejado de leer el resto

con placer no menor, favorecido por la dificultad de encontrarlos en Chile. Las *Bibliografías de Publicaciones Periódicas* son instrumentos muy perfectos, y en ellas se reúnen como en las altas construcciones laterales de los cementerios, todas las inscripciones mortuorias con que la piedad de los sobrevivientes acredita en espacio reducido y geométrico la inmortalidad de los nombres propios.

¿Qué lugar tiene Pound en la tradición de la literatura inglesa? Hay un dato que puede contestar en parte a esto. Sir Arthur Quiller-Couch, colocó a Pound entre los poetas del *Oxford Book of Victorian Verse,* con dos poemas que no desmerecerían de los de sus congéneres: *Portrait d'une femme,* uno de ellos. La recensión en el New York Times de uno de los primeros libros de poemas de Pound, *Personae* de 1909, expresaba que su verso sufría las influencias de un poco de Rossetti, mucho de Browning y algo de Kipling. Si eliminamos a Kipling, subtituyéndole por Algernon Charles Swinburne, pisaremos la línea de la cual partió Pound. El exotismo provenzal e italiano de Rossetti, la pasión por lo griego de Swinburne, aliada a una mórbida experiencia de la vida urbana moderna; la multiplicación de los monólogos, cada uno autosuficiente, todos ellos estáticos, como en Robert Browning. Y algo más: la preocupación dominante de traducir, de volver a realizar los hechos guardados por las palabras antiguas; de provenzales, en el caso de Rossetti, e italianos, de aquellos griegos que buscaba el sensual Swinburne y encontraba el austero Browning. Todos ellos en el joven norteamericano, seguro de sí, o más bien sobreseguro, charlatán.

¡Oh cara rara en el espejo!
Oh malandrín, oh huésped santo,
oh lastimoso necio mío,
¿qué contestar? ¡Oh tú miríada

que centelleas, luces, pasas,
ríes, revocas o perduras!
¿Soy yo, soy yo, soy yo?
¿Quién eres tú?

Así le hablaba, clarividente y enceguecido, a *Su propia cara en el espejo.*

Era natural ese punto de partida a principios de siglo y en Inglaterra; la adopción de padres que preferían el exilio, tal como este norteamericano en Europa; ejemplos difíciles, soberbios y solitarios, exquisitos o inclinados a la profundidad, sobre las profundidades. Pero podía sorprender un poco el que no cupiera recordar a Whitman; aunque más tarde reparó Pound ese olvido: »Te he detestado mucho tiempo... Ya no tengo edad de ser tu amigo... Que haya comercio entre nosotros«; ese *Pacto* tuvo que esperar hasta 1916, cuando apareció en *Lustra.* Que no hablara de Emily Dickinson o Gerald Manley Hopkins era más justificado: ni uno ni otro, de fama póstuma e inestable, recibían votos de nadie por esos años; y no los recibieron nunca de Pound en el hecho. La gran figura oficial de Alfred, Lord Tennyson, se veía reemplazada con mejor título por la de Browning, más delicado y más firme a la vez. Robert Bridges, Laureate Poet desde 1913 hasta 1930, es tildado de Rabbit Britches en alguna carta más tardía. Lo que sí admira es la insistencia en los sufragios de respeto, de cólera, de amor a Robert Browning: »Master Bob Browning«, »old Hippety-Hop«, »Clear sight's elector« (sobrenombres que le impone en *Mesmerism*).

Pocos escritores ilustres del siglo pasado son menos conocidos que »Master Browning«. Ninguno de los ingleses rinde tanto al conocerlo: en el doble sentido de »rendir«. Su obra es dificilísima de leer; carga la fama de no ser comprensible sino para quienes imaginan entenderla: »Sólo dos líneas de *Sordello* (su poe-

ma más ambicioso) eran inteligibles«. Pound se vanagloria de ser el único que lo había leído entero y gozado casi todo.

Por cierto yo soy de aquellos que entienden poco y nada de *Sordello;* pero gozo con los »fragmentos de un conjunto predestinado«:

Ah, fragments of a whole ordained to be...

Soy de quienes se toman la cabeza a dos manos cada dos versos; pero me pasma igualmente el hecho de que fuera escrito antes de los 28 años de la edad de su autor, A. D. 1840. Esta historia de un poeta joven, del nacimiento de un poeta, de un hombre de acción que es un poeta en acción, anuncia, ¿por qué motivo?, la verdadera historia de un real poeta joven que nacerá en 1854: el francés Rimbaud. Versos sueltos de *Sordello* parecen profecías de *Les Poètes de sept ans.* La misma frialdad soberana respecto a una vida que se siente propia y se muestra empero a la distancia de todo el brazo extendido: »El reflexionó largamente sobre el punto«. La diferencia está en que la solución encontrada por Rimbaud después de sus 21 años —dejar el mundo europeo, o más bien llevárselo consigo a una tierra en la cual »crear«, crear vida y no palabras— se convirtió en palabras para Browning: las de *Sordello* y sus demás poemas. Rimbaud creó con ello su muerte; Browning tampoco había elegido la mejor parte, pues, ¿no es su obra una perpetua elegía a la imposibilidad de una obra?

Con todo, qué dotes las de ambos, »like an escape of angels«, abundantes, tranquilas, cada una en su lugar »Visibly through his garden walketh God«, como cualidades de día domingo.

Del Rimbaud maduro no quedan más que documentos: cartas, informes médicos o burocráticos. Del gran fracaso de Browning queda un patrimonio más importante: su obra, el hecho mismo de su frustración, eter-

namente repetido, repetible, admonición y modelo en un solo volumen.

Men and Women, libro de plena madurez, tiene un gusto tan amargo por debajo de la lengua, que uno se pregunta si será un destino ineludible para los más sabios de cada generación el descubrimiento de nuevas formas de experimentar la vanidad de las vanidades.

Pound aprendió primero la lección, siguió antes el ejemplo de Sordello, que la enseñanza de los *Hombres y Mujeres*. En verdad, no sabría yo decir si se ha desprendido hoy de la fascinación que desde su juventud lo llevó a rondar los propósitos de Browning, a escribir un poema de significado universal, una especie de *Divina Comedia*. Browning había rechazado ese mal pensamiento, ese designio meditado con acidia, lo había conjurado por el único medio eficaz: endosándoselo al protagonista del poema, a Sordello mismo, aquél que fracasa *en* el poema, salvando así a su autor que lo sobrevive. Pound intentó crear Infierno, Paraíso y Purgatorio directamente en su poema, en sus *Cantos*, en los cuales él es Yo, y nadie más. Cayó, entonces, en la trampa de Sordello, y no siguió en realidad su lección; menos aún seguiría la humanísima y final de *Men and Women*, la conformidad con lo trivial, la búsqueda de lo definitivo (ay, transitoriamente definitivo), en lo cotidiano y fútil, en todos los hombres, en cualquier hombre o mujer.

Aun prescindiendo de las intenciones de Browning en sus poemas mayores y menores, y de las características formales de sus monólogos, que cogió Pound casi en calco, hay otro motivo central de influjo de aquél sobre éste. Dice Eugenio Montale que desde »Browning adelante, el sueño de todos los poetas modernos en un verso que sea *también* prosa«. Pound ha insistido, hasta el cansancio, desde 1914, desde antes con toda seguridad, en la *tradición prosaica en poesía*. Lo hizo inicialmente en elogio de Ford Madox Ford, entonces

llamado Ford Madox Hueffer, colaborador de Joseph Conrad y empresario intelectual de un número elevado de escritores muy distinguidos, D. H. Lawrence y Walter de la Mare por lo menos. Fue Hueffer quien ideó esa famosa frase, »que la poesía debería escribirse al menos tan bien como la prosa«, desarrollada por Pound en ésta: lo que puede decirse tan bien en poesía como en prosa, estará siempre mejor dicho en prosa.

Ya desde antes de 1914 hablaba nuestro »artesano del verso« de aquella »prosa tradition of poetry«. En 1918 entendía por ella »la práctica del habla, común a la buena prosa y el buen verso de modo semejante. Ella es al verso moderno lo que a la moderna prosa el método de Flaubert. Significa constatación de hechos. Presenta, no comenta. No es una crítica de la vida«. Ha citado a Flaubert, uno de sus semidioses tutelares. »Stendhal dijo y Flaubert... probó que la prosa era el arte más alto —su prosa al menos«. Ambos escritores franceses, dice Pound, son escuelas adecuadas para quien quiera escribir verso y no mentir. Habría que agregar a Voltaire, omisión que llena en otras páginas. Desde mediados del siglo XVIII, expresa, el arte serio de escribir pasó a la prosa y por algún tiempo los desarrollos importantes del lenguaje como medio de expresión fueron los de la prosa. Los descubrimientos más destacados en el arte de infundir energía en el lenguaje, de cargar de sentido las palabras, agrega, se hicieron durante el siglo XIX en prosa y en Francia. Deben estudiarse esas obras maestras: *Bouvard et Pécuchet,* antecedente del *Ulysses,* de Joyce, los *Trois Contes, Madame Bovary, L'Education,* la primera mitad de *La Chartreuse, Le Rouge et le Noir.* »Nadie puede escribir hoy buena poesía si no conoce a Stendhal y Flaubert« (1927).

Sería lógico entrar por aquí al bosque de las relaciones de Pound con la literatura francesa y examinar su saqueo de ciertos simbolistas, para mayor gloria de

la lengua inglesa, Rimbaud, Corbière, Laforgue, su exaltación de Téophile Gautier, en que le ayudó Eliot con grave daño propio según los entendidos, sus estudios de Villon, dejando de lado a los menores, Tailhade, Romains, Vildrac, etc. Pero el viaje nos llevaría demasiado lejos.

Lo justo es volver a la tradición de la poesía inglesa y a la conciencia de Pound respecto a esa literatura madre.

»Me impresionó el hecho de que la mejor historia de la pintura fuera, en Londres, la National Gallery; y el que la mejor historia de la literatura, y de la poesía en particular, sería una antología en doce volúmenes en la cual cada poesía no fuese elegida por tener gracia o porque le gustaba a la tía Hepsy, sino por contener una invención, una contribución precisa al arte de la expresión verbal«. »Después de algunos años de pausa y reflexión... propuse a una casa editora, ya no una antología en doce volúmenes, sino una breve guía sobre el argumento«. Fue publicada en 1934 con el título de *ABC of Reading*.

Ahí se codean los antepasados que Pound ha elegido en el curso de la literatura inglesa, los héroes de su historia: Chaucer (1340-1400), Marlowe (1564-93), Alexander Pope (1688-1744), Walter Savage Landor, el prosista y poeta gnómico (1775-1864), Browning (1812-89). Todos muestran un mismo costado, más crudo y áspero que la fachada habitual de la poesía inglesa, la cual Pound cree menos saludable para la época. Presenta, igualmente, a Shakespeare (el poeta lírico, no el dramaturgo, que descarta de su terreno porque el teatro es palabra y *gesto,* no sólo palabra y música), John Donne, y todos los que se quiera.

Chaucer, Landor, Browning, viajan a Italia o viven largo tiempo en ella, como Pound. Traducen, en cierto modo, las novedades extranjeras, novedades a veces de muchos siglos de antigüedad, tal como Pound. Afron-

tan la vida, uno con jocosa amplitud de criterio y paciencia de hombre corrido en el mundo y en los libros, el otro con ácido sarcasmo de intelectual encerrado en una pieza, el tercero con desengaño que más bien alimenta la tenacidad de sobreponerse a todo y a nada y perdurar. Pound, guardando las distancias y los respetos, imitó esas actitudes alternativamente y de golpe.

Su criterio selectivo no se conforma con rasgos similares en escritores reconocidos; también indaga en personajes generalmente mirados como epígonos o auxiliares de los creadores. Dos obras de traductores renacentistas, *Eneados,* de Gavin Douglas (1474-1522), »mejor que el original, porque Douglas había escuchado el ruido del mar«, y *Metamorphoses,* de Arthur Golding, Gentleman (1536-1605), »the most beautiful book in the language«.

»Toda época reconocida como grande es época de traductores, comenzando por Geoffray Chaucer, le grand *translateur* del *Romaunt de la Rose,* autor de paráfrasis de Virgilio y de Ovidio, condensador de viejas historias que había encontrado en latín, francés e italiano«. ¿No se retrata así Pound, trasladador de franceses como Rimbaud (por no hablar de los prosistas Fontenelle y Rémy de Gourmont), imitador de Heine, traductor sutil de Arnaut Daniel, provenzal, y Guido Cavalcanti, el italiano, del *Seafarer* anglosajón, y, como ya sabemos, del japonés, del chino, de teatro primitivo, prosa doctrinal, poesía reguladora de la vida? »Cada generación debe traducir para sí mismo, por sí misma«, exclama Eliot en su *Introducción* de 1928 a la poesía de Pound. »La poesía china, tal como la conocemos hoy, es algo inventado por Ezra Pound«; él »ha enriquecido más la poesía inglesa moderna de lo que Fitzgerald la enriqueció«.

Nos faltaba tocar las cuerdas del *Rubáiyat of Omar Kháyyam,* »la única obra de verdadera poesía de su

período que haya llegado al pueblo«; y en ese pueblo se incluía Ezra Pound. En carta de 9 de julio de 1922 se considera semejante a él »Yo soy tal vez (poeta) didáctico; en un sentido, o en diferentes sentidos lo son Homero, Dante, Villon y Omar«.

Su didactismo nos ha convencido en lo que al elogio de Edward Fitzgerald (1809-1883) se refiere. Nos convence e intriga en cuanto a Browning, a quien continuamos leyendo. Su insistencia nos mueve a buscar poemas de Thomas Hardy.

Con Hardy volvemos al siglo XX, a *entrado el siglo*, ¡Qué hallazgo para el ignorante, para el lector de novelas, la poesía sólida, sólida, de este hombre de edad! »Si vivimos lo suficiente, como para ponderar la »poesía del período«, ¿qué vamos a oponer a las 600 páginas de Hardy?« Este acto de humillación pública de Pound en *Guide to Kulchur* anticipa la contrición curiosísima que avalaría el título de »Sabio de Rapallo« si no fuera porque de nuevo pecó más tarde. »Mi generación, una generación de experimentadores, fue incapaz de producir un código para la acción. Creímos y descreímos en todo, en cualquier cosa, o, para ponerlo de otra manera, creímos en el caso particular. Los mejores de nosotros aceptaron cualquiera y cuanto »dogma« pueda concebirse, como la verdad de *una* situación, como la verdad de una *crux*, crisis o temperamento particulares«. Hardy creyó en algo más, después de una vida completa dedicada a estructurarlo y de la escritura de novelas que fueron una larga y silenciosa ascesis paradojal y a la vez un objeto moral en sí mismas. »La mayor de las cosas es la Caridad«, fue su *Surview* final, según Pound.

El otro gran anciano que avanza en el siglo con vestimenta anticuada y una inteligente sensibilidad a flor de piel, venerado por Pound que le dedica ensayos y lo describe en el Canto VII »*con gli occhi onesti e tardi*... bebiendo el tono de las cosas«, es Henry Ja-

mes. Fue prosista hasta el fin de sus días y noches, en 1916, pero su prosa está entroncada con la que puso la base del CONDENSAR necesario a la poesía y que ella perdió por vanidad o decreto de la providencia; lo mismo recuperaba con trabajo en la época de Pound. La época de Pound es la de Henry James; uno y otro son norteamericanos que viven en Europa (James se nacionalizó inglés en 1915, como Eliot más tarde), ambos quieren dar una clara y exacta idea de los »mouvements du coeur«, con objetividad. James obtiene la que sería suprema recompensa al artista: hacerse »the great true recorder«, en quien se graban las cosas, los movimientos del corazón que es también una cosa, con absoluta fidelidad.

He vuelto a hablar por boca de Pound. Henry James para mí es muy alto pero no superior a »that ouistiti Proust«, a quien Pound escarnece en una carta fechada en Rapallo. Prefiero que se las avenga Pound con James en privado, ya que carezco de la conciencia de sus categorías mutuas y dudo ante una frase como ésta: »Henry James fue el primero en agregar al arte de la novela decimonónica, algo que los franceses no sabían«.

En la vida de Pound, su encuentro con T. S. Eliot asume el sitio de una fundamental ocurrencia en el reino del espíritu. Las biografías de uno y otro, *Ezra Pound*, de Charles Norman, por ejemplo, ocupan capítulos enteros detallando los trajes que usaron en tal ocasión, y averiguando si fue o no Conrad Aiken el hilo conductor entre ambos, etc., y eso aunque el señor Norman demuestra harta mala fe para juzgar la conducta política y humana de Pound.

El hecho desnudo y trivial es que se encontraron y Pound leyó un poema de Eliot que le gustó sobremanera; el individuo, con su sobria voluntad de ser un poeta, para lo cual se había preparado adecuadamente, mejor que ningún otro postulante que Pound conociera, lo entusiasmó ya desde su primera entrevista. »El

se ha entrenado y modernizado por su *propia cuenta*«, decía en carta de septiembre de 1914.

El poema leído fue *The Love Song of J. Alfred Prufrock,* y el entusiasmo empujó a Pound a enviarlo en octubre a la revista *Poetry,* de Chicago, en la cual oficiaba de corresponsal europeo. Tuvo dificultades para obtener la publicación. Insistió, generosamente indignado. En 1915 apareció el poema, T. S. Eliot comenzó a ser conocido, y Pound persistió en dirigir su entrada al mundo, consiguiéndole facilidades de publicación y presentándolo a sus amigos con desmesurados elogios, ¡muy justos en este caso!

Por esos años, Eliot laboraba duramente en un Banco, sin echar raíces todavía en Inglaterra, y afrontando crisis espirituales, psicológicas y económicas. En 1922 Pound ideó para solucionar sus problemas una asociación denominada »Bel Esprit«, imprimiendo un prospecto, a la manera de ciertas circulares balzacianas, que empezaba así: »Ya no queda civilización organizada ni coordinada, sólo individuos sobrevivientes, dispersos«. »Lo único que se le puede dar al artista es tranquilidad (ocio) para trabajar. La única manera de obtener obras es asegurándole tal ocio«. »Eliot en el Banco gana £ 500. Demasiado cansado para escribir, enferma; durante la convalecencia en Suiza realizó *The Waste Land,* una obra maestra, de las más importantes 19 páginas en inglés. De vuelta en el banco y de nuevo destrozado, físicamente«.

Eliot era propuesto como el primer beneficiado. »No es caridad. No se trata de piedad para el pobre artista. Eliot preferiría trabajar en el banco antes que escribir obras mediocres. Ha procurado vivir de su pluma y no ha podido (mala salud, esposa inválida)«. La Sociedad »Bel Esprit« fracasó, pero Ezra Pound revela en este documento conmovedor e indiscreto sus principales virtudes de amistad al amigo y amor a la mejor literatura. »Queremos mejor literatura, no más literatura,

arte mejor, no más arte». Ayudó a Eliot personalmente, de su bolsillo, privándose de lo necesario porque no tenía entonces más de lo necesario. Le acompañó, discutió con él, sacó partido de sus discusiones, vigiló sus ejercicios técnicos, materia en la cual Eliot le reconocía preeminencia, recortó *The Waste Land,* transformándola en lo que es ahora, las 19 páginas inglesas más notables del siglo. ¿Qué no hizo por él, entre 1914 y la década del 20? Mucho más de lo que Eliot, sin ser ingrato, ha cumplido en la época de desgracia del »miglior fabbro«. Cualquier estudio del »background« y desarrollo de Eliot requiere establecer claramente el crédito de Pound.

¿A qué se debe, entonces, que Pound no se divise a la sombra de su amigo, que a los ojos del mundo el segundo sea un genio venerable y el primero escándalo vergonzoso y trampa? »Pound se detuvo en su teoría, en la definición de los detalles; y fue Eliot quien llevó esos descubrimientos a su total fruición, construyéndolos en un todo con arquitectura«, contesta un apologista del poeta oficial. »Muchos entre la falange de los lectores de Mr. Eliot sin duda extraen de sus páginas una especie de confortamiento psíquico... la respuesta de lo inconsciente al Inconsciente. Es el objeto principal a que se cree propia la poesía ahora... Esto explica que Pound, que no es susceptible de esta mala lectura, haya tenido, en esta época que no se preocupa de la poesía sino como terapéutica, algo parecido a ninguna reputación, excepto entre ciertos escritores«. Con esto replica Hugh Kenner a Matthiessen.

Como sea, la relación entre estos dos poetas que ciertamente son los dos polos intelectuales y sociales de la literatura inglesa del siglo (dos polos de un mundo que no se sabe si aún gira), ha sido tan estrecha, tan prolongada, que no es posible situar a ninguno de los dos sin indicar al otro.

Es hora de situar a Pound en su tiempo.

Pound no ha hecho otra cosa que contar su vida, desde que publicó sus primeras *Personae*; entonces lo hizo bajo máscaras de carnaval, en que lucía como trovador y como chino, o hacía juegos de manos de prestidigitador, o aparecía por el ángulo del salón, diciendo un breve epigrama; luego asomado por la ventana, desde el jardín, lanzaba otro. En *Hugh Selwyn Mauberley* se presentó como remedo de sí mismo, en el *Propertius* envolvióse en toga romana e ironizó acerca de los romanos y sus sucesores ingleses. Después, en los *Cantos*, esa larga conversación con el pasado y el presente, y ajuste de cuentas con sus contemporáneos de todos los tiempos, describe hasta los hechos más insignificantes de sus viajes y encuentros, reproduce párrafos de sus lecturas y estudios, menciona a cuántos componen para él sus »happy few«, que no son acaso ni »happy« ni »few«, vuelve a contar su vida, a enumerar sus hazañas y fracasos, con la minucia y el escrúpulo de un eterno Bloom.

Empero, no es fácil relatar su vida con esos datos. Los acontecimientos que revela, incluso los de apariencia más personal (»Me senté en las gradas de la Aduana / porque las góndolas costaban carísimas ese año, y no había de 'esas niñas'...«, dice en el Canto III rememorando su llegada a Venecia), no existen para satisfacción sentimental del poeta o el lector que también estuvo en Venecia, por ejemplo, sino que son hechos morales, entregan la medida exacta de un nivel de experiencia, la cual permite valorar otras categorías de sucesos, ya no personales, ni menores, sino genéricos, que interesan a toda la humanidad o a lo que Pound estima la humanidad de los inteligentes. Lo mismo ocurre en los *Cantos Pisanos*, cuya atracción exterior está en el relato de su prisión en el campamento

militar cercano a Pisa, dentro de una jaula, en las reminiscencias superficiales de sus años felices de Londres, París y Rapallo y en el »arrepentimiento« que demostraría al exclamar »Abajo con tu vanidad... ¡Depónla!«, o al concluir »No soy nadie, mi nombre es nadie«. En todas esas líneas refleja con evidente frialdad la luz de un rincón extremo en la vida de un hombre, que puede llamarse Pound o Confucio o como se quiera, puesto contra la pared por el triunfo momentáneo de fuerzas malvadas o al menos equivocadas o inconscientes. Esclarece el punto la observación de que fue Ulises quien dijo: »Me llamo Nadie«, y que se lo dijo al gigante Polifemo.

Habrá que referir la vida de Pound, por lo tanto, compulsando un texto suyo en prosa, donde con ánimo resuelto de mixtificar, pasa revista aparte de su vida y al ambiente en que se movió cuando niño: *Indiscretions or, Une Revue de Deux Mondes* (1920), publicado en *Pavannes and Divagations,* pero inconcluso. *The letters of Ezra Pound* (1907-1941), editada en 1951 por D. D. Paige, serán utilísimas aunque, por suerte, su elemento es la disquisición literaria, el consejo a los jóvenes y a los amigos, la exégesis de la propia obra, y casi nunca toca el tema de sus idas y venidas por Europa, de su modo de vivir, de su buena mano para cocinas y demás circunstancias esenciales de las biografías que respetan al público. Las memorias de sus congéneres ayudarán, las alusiones de los críticos y profesores permitirán cortar cada cabello en cuatro, y la extensa biografía de Charles Norman, »ninguna cuyas partes puede ser reproducida de ninguna manera«, según expresa el Copywright, se aceptarán como artículos de fe, que sólo mueve montañas si se transforma en obra.

Las *Indiscreciones,* de Pound, son apellidadas por él mismo, »experimento« en el *Postschipt* de 1923; »un experimento no necesita justificación«, señala en segui-

-da »the infant Gargantua«, nombre que elige para sí. »Hayley tenía un hotel, una calle, 47 *saloons* y un periódico«; en ese punto de Idaho, USA, Hermione, la madre, y Rip, el padre (en la vida civil Hoomer Loomis Pound), reciben alborozados al niño Gargantúa, en 1885. La familia de la madre y del padre son puestas en solfa con justicia distributiva en la *revue de deux mondes,* de modo irrelevante. Uno de sus abuelos, »el honorable Thadeus Cuthberton Weight«, nació en el pueblo de Elk, Warren County, Pa., hijo de Ezequiel, hijo de Ezequiel, hijo de Ezequiel, de Ezequiel... de religión cuáquera. Otros de sus parientes tuvieron que ver con »negocios de ganado«, otro fue arquitecto, una tía suya »era una romántica confirmada; comenzó a leerme las novelas de Scott en el séptimo año de mi edad; ella conservaba otras ilusiones —¡Si es que el romanticismo es una ilusión!« Rip era »from the West«; Miss Hermione, si no me equivoco, provenía de New England. ¡Qué más da! El destino y la Providencia habían decidido que naciera a su debido tiempo el niño Gargantúa, y él cumplió ese decreto.

A los dieciocho años estudiaba en la Universidad de Pennsylvania, donde había entrado dos años antes, justo en el momento final de su autobiografía. De ahí pasó al Hamilton College, del cual retornó a su primera Universidad. Ya empezaba a ser »nothing but a nomad!« como de él dijo el padre de Hilda Doolittle, más tarde »H. D.«, de quien el joven estaba enamorado. Compañero suyo de estudios, y amigo íntimo (aunque envidioso) era entonces William Carlos Williams. Marianne Moore era a su vez compañera de curso de H. D. Esta reunión fortuita de poetas en una sola sociedad juvenil, que organizaba bailes y paseos, probablemente no tenía nada de brillante; unos y otros opacados por el gran número de no-poetas que ahora no se ven a su alrededor. Mrs. Pound cantaba tocando el piano;

Williams practicaba el violín; Ezra tenía pésimo oído, lo que no deja de sorprender en el organizador de recitales y conciertos en Rapallo, descubridor de partituras de Vivaldi, propagandista de George Antheil y autor de una ópera titulada »Villon«.

Ezra Weston Loomis Pound había viajado a Europa y Túnez con una tía abuela en 1898, a los trece años, y conocido Venecia por primera vez. No se sabe si cruzó Provenza, pero en la Universidad hablaba ya de esa región como de una tierra madre, y escribía poemas a propósito de sus trovadores; los leía a sus amigos, que eran pocos: »Una persona de mil lo quiere, y mucha gente lo detesta ¿y por qué? Porque está lleno de agudezas y afectación« (Carta de William Carlos Williams a su madre en 1904).

Sin importarle esa disparidad de criterio, avanzaba en sus estudios de literatura, más resuelto a ser poeta oral y por escrito que a enseñar en »colleges«. Al terminar su curso, después de estudiar latín y literaturas romances, obtuvo una »fellowship« por un año, y se fue a Europa. Sabía leer el francés y el alemán. En Madrid investigó sobre Lope de Vega, a quien dedicara más tarde un ensayo en *The Spirit of Romance.*

Escribió, entonces, un artículo acerca de un episodio del Cid, héroe al cual conservará fidelidad eterna, citándolo varias veces en los *Cantos* y preservando su gesta entre los pocos libros que un verdadero poeta dispuesto a ser un gran poeta debe leer.

En 1907 estaba nuevamente en su patria. »Quiero escribir los más grandes poemas que nunca se hayan escrito, antes de mi muerte«, dijo a sus padres. Mientras tanto hizo clase en el Wabash College, de Crawfordville, Indiana. Pero un incidente gracioso y comprometedor, la asistencia que prestó a una sospechosa señorita en apuros, lo hizo renunciar. En 1908 llegó a Venecia; solitario, sentado en las gradas de la Aduana, miraba los canales y las góndolas, »carísimas ese año«. Pa-

gó sin embargo, una edición de su primer libro *A Lume Spento* (Con la luz apagada), en cien ejemplares, ¿y los arrojó casi todos a un canal? No; los regaló, enviándolos por correo, incluso a gente a la que nunca había visto.

Se fue a Londres. En las temporadas de 1908-09 y 1910-1911 enseñó literatura romance y medieval en »the Regent Street Polythecnic«. En 1909 publicó sus primeras *Personae*. Las recensiones lo elogiaron. Ya era alguien; no todavía el mayor de los poetas que jamás existieron, pero sí un poeta interesante, con su cabello leonino. Sin embargo, en sociedad no cuajaba. »*El* se había arrojado con toda la cruda solemnidad del clásico Middle West en una sociedad sofisticada *fin de siécle,* que soñaba con el ochocientos... «, recuerda Wyndham Lewis. Pocos simpatizaban con él. »Eran los días en que un hombre al prepararse para un largo viaje en tren se metía al bolsillo un ejemplar de la *Ilíada* en griego«. Pound quería declamar la Ilíada en alta voz, enseñársela a los ingleses que no viajaban, traducirla, componer paráfrasis, elogiar versiones latinas y francesas del Renacimiento, que nadie había oído mencionar, hacerse presente y pesar en este mundo. »Encerraba todo lo bueno, lo malo y lo indiferente del americanismo«.

Siempre habrá una minoría celosa de su carácter de tal, segregándose con gusto de »la multitud«, dando razones para ello. A veces las razones son buenas. En 1909, algunas personas de calidad aceptaron el valor de Pound, acogieron su presencia y formaron a su alrededor la concha protectora que sirve de cámara acústica a todos aquellos que crean ruidosamente: poetas, músicos, artistas en general.

Así Pound, pese a los ingleses serios y a los snobs, pudo aprovechar la amistad de un grueso número de poetas y ensayistas en Londres, encabezados por Yeats, el más destacado entre los que le recibieron bien.

Tengo nostalgia de mis semejantes
y la gente común no me interesa.

(In Durance)

Cantaré de los pájaros blancos
en las aguas azules del cielo.

(Cino)

Palabras como una pequeña hoja café gritando »una [canción«
palabras como una pequeña hoja verde clamando por [una canción
...Las palabras son como hojas, viejas hojas café en [primavera,
brotando sin saber adónde, buscando una canción.

(Praise of Ysolt)

Sí, lleno el aire con mi música

(Sestina: Altaforte)

Dos de los oyentes de su música le soplaron gran parte de la letra. Figuras relativamente ignoradas fuera de las naciones de habla inglesa, T. E. Hulme (nacido en 1883) y Ford Madox Ford (1813-1939) influyen aun más que Yeats en el Pound de antes de 1918.

Thomas Ernest Hulme es hueso más duro que Pound. Ejerció poder sobre gran cantidad de jóvenes entre 1908 y 1917, año en que murió en el frente de Flandes, y ello sólo a través de su conversación y unas breves páginas publicadas aquí y allá, en revistas. Su única obra, *Speculations,* colección de ensayos escogidos, fue editada recién en el año 1921. Ya su influjo había fructificado.

Traductor de Sorel y de Bergson, Hulme tenía ideas netas y heterodoxas sobre la poesía y la política; por más que propiciara lo que él llamaba una nueva época de clasicismo y autoridad, postulado formalmente ortodoxo. Así como sus ideas acerca del orden político eran de la especie que llevó años después al fascismo, su noción del orden literario condujo sin desvío a la obra de Pound y a la de T. S. Eliot, los cuales no pueden estimarse, a pesar de las protestas de este último, en modo alguno clásicos.

Su estilo voluntarioso y lleno de desdén hacia el lector, excitaba a los componentes de su grupo, congregado semanalmente en un restaurant londinense bajo el nombre de »Poet's Club«.

»Profetizo que viene un período de verso seco, áspero, clásico«.

»No obtendremos ninguna nueva erupción de poesía hasta que no tengamos una nueva técnica, una convención nueva«. »Dureza y precisión en la imagen«. »Imagen cuidadosa, precisa y definida«, »para probar que la belleza puede estar en las pequeñas cosas secas«. »Lo que yo entiendo por clásico en el verso... es esto. Que aun en los vuelos más imaginativos hay siempre una contención, una reserva. El poeta clásico nunca olvida esto finito, este límite del hombre«. »Hay dos posiciones: ...que el hombre es intrínsecamente bueno, y echado a perder por las circunstancias... un *reservoir* lleno de posibilidades... la romántica;... y que es intrínsecamente limitado, pero disciplinado por el orden y la tradición hasta ser algo más o menos decente... una creatura muy fija, finita... la clásica«.

Hulme era también un poeta, aunque no muy fecundo. Es probable que despreciara a los poetas. Pound, como apéndice a *Ripostes* (1909) editó *The Complete Poetical Work of. T. E. Hulme,* cinco composiciones brevísimas. Varias de ellas poseen real categoría literaria, y, además, un valor histórico equivalente al de sus

teorías, pues son nuestras anticipadas del *Imagism* que Pound capitanearía en 1914.

Sobre una mesa grande, lisa, en éxtasis pende
de un sueño.
Ha estado en bosques, conversando, caminando con
[árboles.
Dejó el mundo
y trajo esferas y efigies de piedras
preciosas, de colores, duras y definidas.
Jugó en sueños con ellas, en la mesa
lisa.

Hulme despreció, a su manera, a Pound. »La actitud de Hulme hacia Pound era levemente desdeñosa y más que levemente la de un patrono«, dice un biógrafo de Hulme. »Parece que Pound nunca advirtió la extensión de la tiranía que Hulme practicaba sobre él y que era harto obvia para los presentes«; una »ironía sin ingenuidad« acota el profesor Alum Jones. No hay que hacerse ilusiones de que sea ésta la verdad definitiva. El Profesor Kenner, defensor de Pound y no de Hulme, reproduce como apéndice a su libro una nota en que Pound reivindica los principios del *Imagism* (no me arriesgo a traducir el nombre por *Imagismo* ni menos por *Imaginismo)* y reduce la importancia de Hulme en el episodio. Por otro lado se ha dicho que Pound no tiene ideas propias, pero digiere muy bien las ajenas. Créase lo que se crea, la gravitación de Hulme y sus conceptos sobre religión, estética y política, atrajo a muchos intelectuales ingleses a una órbita en la que se desplazaron por varias décadas Eliot y Pound, y hoy mismo siguen imperando, por reacción y a distancia. Téngase en cuenta que Eliot traducía a Charles Maurras en 1927 o 28 para su revista »Criterion« y Pound elogiaba a Mussolini en 1935 *(Jefferson and or Mussolini).*

»El acontecimiento de 1909-10 fue la *English Review* de Ford Madox (Hueffer) Ford«, anota Pound en el texto referido, cuya fecha es 1938. Ese escritor de ascendencia germana estaba diversificando su prosa con expresiones tomadas del habla común, escribía verso libre y cultivaba a los jóvenes a los que describía como »mes jeunes«. Sobrino, por si fuera poco, de Cristina Rossetti, su prestigio post-prerrafaelista sedujo al impetuoso Americano, que le escuchó entonces y, en 1914 y en 1935, como testimonian sus *Polite Essays:* »Fue Ford quien insistió, frente a una prensa todavía Victoriana, en la importancia de lo bien escrito como opuesto a la palabra opalescente y a la tradición retórica«. Esto es, con términos de Hulme, en la necesidad de nuevas convenciones. El principal consejo de Ford al escritor novel era el de leer, con atento escrúpulo, un Diccionario.

»Hueffer (Ford) leía a Flaubert y Maupassant de una manera en que George Moore no lo hacía. Impresionismo significaba para él algo que no significaba para Mr. Symons«. Moore y Arthur Symons, de moda el uno y de valor el otro, eran las vías oficiales de comunicación con la literatura »continental«, sobre todo francesa. Las versiones de Symons y las noticias que transmitía a Pound fueron la tarjeta de visita que éste usó para tener acceso a los simbolistas franceses.

Tales relaciones de cortesía y conveniencia entre Pound y la novedosa retórica simbolista (novedad todavía en Inglaterra, porque las costumbres estériles de un grupo social pueden ser atractivo fertilizador en otro), no son rasgos de la biografía a ras de piel que trazo aquí, sino marcado relieve de su desarrollo poético y se las apuntará donde corresponde.

Durante el otoño de 1909 aparecen las *Exultations of Ezra Pound.* Entre 1910 y 1912, los ensayos *The Spirit of Romance,* las traducciones de *Sonetos y Baladas de Guido Cavalcanti* (uno de sus ídolos perennes), y dos

volúmenes de versos, *Canzoni of Ezra Pound* y *Ripostes of Ezra Pound*. Lo que permanecía en todos, a despecho de la diferencia de idiomas entre cada uno, era el nombre rápido y conclusivo del autor.

Las *Exultations* fueron acopladas en su edición final a *Personae* y no se diferencian mayormente de éstas. *Ripostes*, más lapidarias, dejan sospechar otro espíritu, que persistirá. Dice a Nueva York:

Ciudad mía, mi amada,
Tú, doncella sin pechos . . .

Y a Una niña:

Tú eres violetas con el viento encima.

Leves sus brazos, sin embargo, me atan
y me dejan velado como con gasa de éter;
como con hojas dulces; como con claridad.

(A Virginal)

Ripostes contiene la versión libre del *Seafarer* anglosajón:

Ahí no oí nada salvo el mar agrio,
la ola helada de hielo, a ratos gritos
de cisne . . .

Pero, como siempre, pensaba demasiado en la inmortalidad:

Dejemos que los Dioses
hablen bien de nosotros
en los días futuros.

Su deseo no siempre se cumplió.

En esos años se inició la correspondencia de Pound con las »little reviews« de varios países, Estados Unidos en particular. Es muy difícil extender una lista de las que lo tuvieron de colaborador. *Poetry* (1912, caso único de longevidad), *The Dial, Blast, The New Freewoman,* feminista como se comprenderá, pero que acabó transformándose en *The Egoist,* donde publicaban Eliot y Joyce sus obras como seriales, *The Little Review* (1914-1929), *Smart Set,* dirigida por H. L. Mencken, *The Exile,* etc.

Era la época dorada de las pequeñas revistas de vanguardia, con capitales medio fantásticos y el respaldo sólido de una mujer o un hombre dedicados en cuerpo y alma a una vocación absurda, irrisoria: la de mecenas sin dinero contante, que no ofrecían una casa rústica en sus jardines (de que carecían) sino espacio en hojas de papel.

Pound llegó a ser el más grande especialista en »little review« que se conozca. Sabía al dedillo todos los trucos y las mañas de la profesión o juego. Primordial era el »grupo«, como en el espiritismo; decía a jóvenes discípulos suyos en 1937: »Una revista con éxito (intelectualmente hablando) se hace con un pequeño grupo compacto de escritores. Deben ser a lo menos cuatro. ¿Han conseguido cuatro? Tres resultan pocos. *The Little Review* tenía cuatro. Todas las revistas de éxito venden bajo el costo. En todo caso al comienzo... La pérdida el primer año es *inevitable.* Depende de cuánto puedan Uds. afrontar como pérdida, cuánto por número«. Y en 1939: »El verdadero trabajo de una época no es nunca realizado por más de cuatro o cinco personas, con un margen de composiciones ocasionales«.

El talento para organizar grupos, clanes, capillas y escuelas, lo demostró Pound profusamente desde 1912 al 13, cuando el *affaire,* escándalo o negocio del *Imagism* estalló. Reiteró, con hartazgo, esa cualidad el año

14, tiempo de la revista BLAST y del *Great English Vortex*, palabras que están pidiendo los signos de exclamación. La ratifican su amistad y las confabulaciones con Eliot, a quien publicó en cuanto periódico y antología era posible, Yeats, a quien adoctrinaba en poética, pese a la diferencia de edades y reputación (»...Me ayuda a volver a lo definido y concreto, huyendo de las modernas abstracciones«, declaraba el irlandés en 1913); con Joyce, con Robert Frost, que desconfiaba y agradecía; con Lewis y Williams, con los escultores Gaudier-Brzeska y Brancusi, el músico Antheil, el fabricante de instrumentos e historiador de la música antigua Arnold Dolmetsch, y con mil otros de mil artes distintas (ya no sólo nueve), y diversas nacionalidades y culturas.

Algunos de ellos murieron durante la Gran Guerra. Pound los recordó con amargura y contribuyó a su relativa inmortalidad, pero fueron prontamente reemplazados.

Durante la misma guerra, grande y también reemplazada, aparecieron *Lustra*, epigramas y canciones, »ofrecimientos por los pecados de todo el pueblo«, y *Cathay* (1915), versiones del chino o mejor dicho, dado el conocimiento rudimentario de Pound a la fecha adivinaciones acertadísimas del chino.

LUSTRA (1916):

Id, pequeñas canciones impúdicas y desnudas,
Id con pie ligero!
(O con los pies ligeros, a tu gusto!).

(SALUTATION THE SECOND)

Vengan, canciones mías, hablemos de la perfección,
Nos haremos más bien antipáticos.

(SALVATIONISTS)

Vayan, canciones, busquen alabanzas
entre los jóvenes y los intolerantes.

(Ité)

Ven, compadezcamos al casado y al no casado.

(The Garret)

Ella es tan esbelta y joven
que su ropa no puede sino perjudicarla.

('Dompna Pois De Me
No' Us Cal)

Tu cara es un río con luces.

(Dance Figure)

A ella le gustaría que alguien le hablara,
Y casi tiene miedo de que yo
cometeré la indiscreción.

(The Garden)

Yo he visto sus sonrisas
llenas de dientes . . .

(Salutation)

Sus dos gatos
la precedieron en el Averno

(The Social Orden.
II. Pompes Funebres)

Ah sí, canciones, resucitemos
el excelente término »Rusticus«.

(Salvationists)

Un mar
más áspero
que granito
inquieto, que nunca cesa.

(The coming of war.
Actaeon)

moviéndose como dioses.

Te suplico que aprendas a decir
»Yo« cuando te interrogo;
porque tú no eres parte sino todo,
no porción, sino ser.

(ORTUS)

Mencionemos el hecho por lo tanto
pues nos parece digno de mención.

(LES MILWIN)

CATHAY, aunque muy feliz en instantes, es más inseguro que los mejores momentos de LUSTRA.

Arboles dulces en el camino pavimentado de los shin.
Sus troncos rompen el pavimento

(LEAVE-TAKING NEAR SHOKU)

Deseé mezclar mi polvo al tuyo
Para siempre y siempre y siempre.

(THE RIVER-MERCHANT'S WIFE: A LETTER)

La casa de Riu se levanta en el cielo
con centelleo de colores.

(OLD IDEA OF CHOAN BY ROSORIU)

Las nubes se han juntado, se han juntado,
la lluvia cae y cae.

(TO-EM-MEI'S THE UNMOVING CLOUD)

Después de editar una *Catholic Anthology*, con la cual pretendía recuperar el título del que la Iglesia Apostólica y Romana se apoderó en tiempos de Constantino (como se apresura a explicar Pound), y que incluía 16 páginas de Eliot y material variado de Williams, Sandburg, Masters, Yeats y Pound, se edita en 1916, con prólogo del mismo Yeats, *Certain Noble Plays of Japan*. Sus autores son Ezra Pound y Ernest Fenollosa (1853-1908), orientalista norteamericano cuya viuda creyó ver en la poesía del joven Pound un espíritu apto para penetrar en los secretos manuscritos que conservaba. El libro, impreso a continuación con diversos nombres, resulta misceláneo para el simple curioso y tal vez insuficiente para el curioso menos simple. Pero Yeats había descubierto en el teatro »Noh« japonés una manera insólita y adecuada a sus propias intenciones, una nueva convención que acomodar a la escena irlandesa, que necesitaba de ello. Fue asimismo la puerta de entrada de Pound al estudio regular de las literaturas del Extremo Oriente, y tendría consecuencias duraderas.

La guerra no cesaba, como un »mar áspero de granito«, y el exilado en Europa tendía a exilarse imaginariamente en la otra esquina del mundo.

»Desafectado del curso de las cosas«
pasó de la memoria de los hombres el año
»trentuniesme de son eage«; el caso
no supone agregado a la corona de las Musas.

Transcurre toda cosa
dijo Heráclito el sabio;
pero esta baratura
dura más que la vida.

...lucharon de todos modos
y creían algunos
pro domo, de todos modos...

...algunos por amor a la matanza, imaginada,
algunos por temor, aprendiendo el amor a la ma-
[tanza;

Y murieron algunos, pro patria,
non 'dulce' non 'et decor'...

...volvieron a la casa, a casa a una mentira,
a casa a muchas decepciones,

...y mentirosos en lugares públicos.

Con esta materia, de lucha y decepción, de »historias, confesiones de trincheras y carcajadas de vientres muertos«, crea Pound el poema que para una considerable mayoría es su exclusivo título de gloria, »adjunct to the Muses' diadem«: *Hugh Selwyn Mauberley, (life and contacts).* Años 1919 y 1920.

Una edición de *Selected Poems of Ezra Pound*, publicada hace poco en Nueva York, va precedida por veinticinco líneas de *Biografía.* Uno de sus párrafos expresa a la letra: »1918. Comenzó Investigación sobre las causas de la guerra, para oponerse a las mismas«. Coincide esa fecha con la gestación de este poema.

La estructura es aquí complicada pero no hermética. Dos partes, divididas por un adorable y afectado *Envoi* en que cita al poeta Edmund Waller (1606-1687), de quien era devoto por razones que no explica, separan al poeta que habla de sí y sus contactos con la sociedad en que vivía, y las miserias pretenciosas de un poeta imaginario, Mauberley, la sombra alargada de lo que Pound temía llegar a ser si aceptaba dicha Sociedad. Todo esto, con matices multiplicados, con juego de referencias y de espejos deformantes, pulidos sus versos, sin mancha. La métrica es exquisitamente ortodoxa, de una regularidad múltiple que de-

safía a los más diestros. Tal dicen, y a esa voz todos agachan la cabeza.

Nadie conoce, a la vista una obra
maestra . . .

(Mr. Nixon)

Nadie tiene derecho, tampoco, a identificar a Pound con Mauberley, »(Por cierto yo no soy más Mauberley de lo que Eliot es Prufrock. Mais passons)«.

En un momento entre 1910 y 1920, Mr. Ezra Pound y Mr. Thomas Stearns Eliot decidieron que era necesario rechazar el verso libre que se hacía fláccido y fijar la arquitectura de los poemas preparándoles un esqueleto como el de los poemas de M. Téophile Gautier, *Emaux et Camées,* primera edición, 1852, texto definitivo, 1872.

La mayor parte de los que saben se lamentan largamente sobre este *faux pas* de Eliot, que lo condujo a los dominios del *Hippoppotamus*. La ejecución que Pound dio a ese designio de sanidad y seriedad del verso, siempre necesario, fue la de *Hugh Selwyn Mauberley.* La amarga ironía de Jules Laforgue, que los dos poetas cultivaban por separado, tiñe también el exterior de este poema (»de manera superficial, es un estudio de la forma«, carta de Pound fechada el 9 de julio de 1922), y se insinúa en el interior, en el conflicto social, psicológico y político que esconde el contacto de E. P., tal como es, enemigo de un modo de vivir que se le impone y lo invade, y H. S. Mauberley, proyección de una derrota que el joven Americano de treintitantos años se niega a afrontar.

Mario Praz, R. P. Blackmur, F. R. Leavis, y cien críticos más, armados de conocimientos, se ponen de acuerdo y dan el siguiente veredicto: *Mauberley* es el

mejor poema de Pound. Sin embargo, difiero y musito: no.

¿Por qué no?

Voy a dar dos respuestas, alternativas. Una es irracional: »El primer requisito para juzgar toda poesía, no es la inteligencia analítica, sino una sensibilidad entrenada« (Kenner). Para juzgar este poema se requiere, como lo prueba el increíble volumen de John J. Espey, *Ezra Pound's Mauberley*, especie de caza de brujas a las alusiones y fuentes inmediatas y remotas, *primero*, una inteligencia analítica y sólo en segundo grado una sensibilidad correspondiente; una vez conocidos los objetos de alusiones se los puede gozar moderadamente. La otra respuesta se funda en la naturaleza de esta obra; existe en relación a una determinada *vida*, ajena a sus palabras (la vida que Pound llevaba en Londres en 1918 más o menos), deriva de ciertos *contactos* con esa realidad, contactos que hacen de mediadores entre las verdades del poema y las verdades de cosas y seres exteriores a él; pero tales relaciones operan solamente entre dicha realidad histórica exterior y las palabras del poema, no entre el lector de esas palabras y una realidad eterna— en cuanto sea razonable pedir eternidad a la literatura.

¿No confirma esta última respuesta la exactitud de la primera? Es necesario devanarse los sesos para sacar un hilo bien delgado de la madeja, bien sutil, bien inútil.

Homage to Sextus Propertius, escrito antes que Mauberley, y del cual éste sería una »traducción para el hombre común«, despierta problemas de otra índole; enigmas dormidos debajo de la conciencia, quimeras a punto de volar, petrificadas. Para entrar a su reino es necesario leer algunas páginas de las que siguen. Hay que esperar, entonces, con cortesía.

Pound se fue de Inglaterra cerrando las puertas con gran estrépito.

Se instaló en París, con su mujer Dorothy Shakespear, dotada de belleza, tradición social-literaria (su madre, Mrs. Olivia Shakespear, fue amiga de toda la vida de Yeats), y ese nombre comprometedor, que le permitía a Pound dos bromas por lo menos: la de llamar a Shakespeare, Jacques Père, y la de repetir que su hijo Homer era una historia viva del progreso literario: Homer Shakespear Pound.

Resulta muy atractivo para ciertos biógrafos de Pound enumerar las ciudades europeas en que ha vivido: Londres, París, Rapallo. La verdad obliga a señalar que París fue más bien un lugar de paso, un centro de incursiones literarias y sociales cuya importancia relativa es muy inferior a la de Londres y Rapallo. No empezó allí ninguna obra fundamental en su vida, pues los *Cantos* iban ya adelantados y las grandes versiones de Confucio deberían aguardar todavía mucho.

Tarjeta postal, abril de 1921: »Encontré inteligentes a Cocteau y Picabia. Los tontos abundan pero están en menor cantidad aquí en el camino de uno, al menos por el momento. No sé que haya hecho yo otra cosa que retenerme de acciones superfluas y posiblemente hablado en exceso... El nuevo capítulo de Joyce es enorme-megalos-crumptious-mastodonic«.

Joyce estaba entonces en París, sintiéndose en su casa, porque París era, le contó a Wyndham Lewis, »la última de las ciudades humanas, que conserva su intimidad a despecho de su tamaño«. Terminaba *Ulysses*, piedra de escándalo público y privado. G. Bernard Shaw se negaba a suscribirse a un ejemplar: el marido de una escribiente que copiaba el manuscrito, al hojearlo, con furia lo arrojó al fuego. Preservado de todo y en edición de »Shakespeare and Company«, la librería que Silvia Beach regentaba en París, vio la luz en diciembre de 1922. Sus episodios habían aparecido desde hacía años en *The Little Review*, de

Margaret Anderson, tal como el *Portrait* en la revista *The Egoist,* dirigida por otra mujer providencial y cuáquera, Harriet Shaw Weaver.

Pound frecuentó a Joyce, cuyos hijos le llamaban »Signor Sterlina«, escribió dos artículos sobre *Ulysses* y participó en la vida de su »métier« en París, más divertida y estimulante que la de Londres. Sin embargo, no puede relatarse acerca de su estada ninguna anécdota que se aproxime siquiera a las de las entrevistas de Joyce con T. S. Eliot (escrita de manera inimitable por Wyndham Lewis) y con Proust, ésta última desarrollada parcialmente en un taxi.

Durante este período, Pound volvió a intervenir en la vida y obra de T. S. Eliot, organizando la asociación »Bel Esprit« y aboliendo todo lo que le pareció inútil del manuscrito de *The Waste Land,* a petición del autor. Eliot le escribió en enero de 1922: »Cher Maître: Aceptadas las críticas, en cuanto fueron entendidas, con agradecimientos«. Una de ellas aconsejaba dejar para otra publicación el poema *Gerontion,* que originalmente era parte del conjunto. Pound, contestando con su delicioso estilo epistolar, »Filio dilecto mihi«, anota para la posteridad que fue Ezra quien practicó la operación cesárea:

> *If you must need enquire*
> *Know diligent Reader*
> *That on each Occasion*
> *Ezra performed the caesarean operation.*

La cual estrofa, desde un punto de mira relativo, es más gracioso y hábil que las baladas y canciones que llenan las cartas de Joyce, excelente escritor de cartas por lo demás.

En otra misiva de esa época, dice Pound a Harriet Monroe: »considero los escritos de Confucio y las *Metamorfosis,* de Ovidio, las únicas guías seguras en re-

ligión«. Termina con una alusión pasablemente blasfema a la Biblia, o »escrituras hebreas«. Su mal genio resultaba evidente; París no le hacía bien.

Con todo, es entonces cuando publica »A DRAFT *of 16 Cantos for a poem of some length*, nombre prudente y prometedor. Para continuar este poema de alguna extensión, esta larga tarea que veía solitaria, decide trasladarse a una pequeña población costera de Liguria en Italia, que no era entonces el balneario famoso de más tarde.

»En sus comienzos el hombre debe trabajar en grupo; por lo menos ése parece ser el *modus* efectivo; más adelante en su vida llega a ser gradualmente incapaz de trabajar en un grupo«. Con estas palabras en carta a R. P. Blackmur, ya desde Rapallo, en 1925, explica su decisión sin manifestarla. La vida se le haría corta en Rapallo para cumplir su decisión, o mejor dicho, sus decisiones, porque los *Cantos* son sólo parte de un programa ambicioso que comprendía literaturas antiguas y medievales, economía corporativista y política corporativa, tennis, espléndidas veladas musicales, una visita a Mussolini, una visita (la primera en treinta años) a los Estados Unidos, y las transmisiones por Radio Roma durante la guerra, induciendo con poco tacto a las potencias aliadas para que renunciasen a la guerra, derrocando a sus gobiernos y a los comerciantes y fabricantes de armas que los sostenían sin duda.

La vida de Pound en Rapallo se identifica con sus obras, publicadas en forma de libros, panfletos, colaboraciones a revistas y a homenajes y adicionadas por su correspondencia masiva y particular. Tal vez interese comenzar por la reseña de ésta.

Entre 1925 y 1941 (año que cierra el tomo de sus *Letters* pero no su estada en Italia, que se prolongó hasta 1945), remite cartas profusamente a James Joyce, Simon Guggenheim, H. L. Mencken, R. P. Blackmur,

E. E. Cummings, René Taupin, William Carlos Williams, William Rose Benét, Mary Barnard, Laurence Binyon, Princesse Edmond de Polignac, W. H. D. Rouse, Carlo Izzo, Ford Madox Ford, Wyndham Lewis, George Santayana, H. G. Wells, T. S. Eliot...

Los nombres son mucho más. ¿Era un solitario este hombre que recibía noticias directas de lo que estaba ocurriendo en la literatura de varios países, literatura compuesta en gran proporción de lo que escribían sus corresponsales?

También recibía a esos amigos suyos en Rapallo. Compartió casa y comida con Yeats, por ejemplo, entre febrero y noviembre de 1928. Ya estaba viejo Yeats para ser influido nuevamente, como en la temporada campestre de 1913 y 1914, cuando Pound le enseñó a »volver a lo definido y lo concreto, huyendo de las modernas abstracciones«.

Todavía en los años finales de los »twenties«, Ezra Pound se dedicaba a lo concreto y definido en la poesía. »This year, 27, Hotel Angioli, in Milán«... (Canto XXVII). Todo era aprovechable en su vida, todo iba a dar, como cayera, a los *Cantos.*

Quiero eludirlos, ahora afirmar con justicia que no tengo autoridad para estudiarlos, excepto la autoridad que me da el haberlos leído uno a uno y todos, desde el 74 al 85 *(Los Pisanos)* y del I al XXX (titulados A DRAFT *of* XXX *Cantos),* y después A DRAFT *of Cantos* XXXI-XLI, *Jefferson Nuevo Mundo,* y del LII al LXXXI (de los Emperadores y dinastías chinas y de John Adams, el Presidente Americano), y otra vez *The Pisan Cantos;* la autoridad que me confiere la persecución de los demás *Cantos* de librería en biblioteca: *Thrones, Cantos 96-109,* publicados en 1960, y sólo en última instancia *Rock Drill, Sección 86-94 de los Cantares,* en edición numerada de Scheiwiller, Milán, el amigo de Pound y editor de curiosidades y obras maestras en pequeños volúmenes de escasa circulación.

Esa autoridad resulta insuficiente.

Sin duda es sofisticación y no »scholarship« hablar de las propias impresiones y aun de las experiencias personales relacionadas con una obra literaria y su autor. Así lo entienden numerosos intelectuales norteamericanos, a quienes el fenómeno preocupa por la neta razón de que otros tantos intelectuales lo realizan con insistencia y, a veces, con éxito feliz.

Como a lo largo de este merodeo por la obra de Pound he incurrido sin cesar en la falta, y voy a caer en ella de inmediato, me atribuyo el siguiente padrino. Montaigne dice para mí: »No me cabe duda que sucede a menudo que hablo de cosas tratadas mejor y más verdaderamente por los maestros en la materia... Aquí constan mis fantasías, por las cuales no procuro dar a conocer sino a mí« *(De los libros)*.

En Italia, cuando recién leía los artículos literarios de Pound y me quebraba la cabeza, por primera vez, sobre los *Cantos Pisanos*, tomé la precaución de reunir todos los libros y folletos suyos que rastreaba en librerías y puestos de anticuarios, aunque ésta última frase es una manera de decir lo que me parece ahora adecuado a un residente en Roma, pues en verdad no hallé nada que tuviera que ver con Pound en la feria de libros viejos. No obstante, cuando me ofrecieron *A Visiting Card (1942)*, pequeño fascículo, después de hojearlo y leer la definición »el dinero es un título, cuantivamente determinado, intercambiable a voluntad contra cualquier clase de bienes ofrecidos en el Mercado«, lo devolví con desgano, murmurando »Non m'interessa«.

Pound era un odioso pedante.

La conclusión ha subsistido. Sin embargo, cuando realmente leí ese texto y los otros ensayos, artículos y panfletos suyos de los años 35 a cuarenta y tantos, reunidos en 1960 con el título de *Impact*, la increíble fuerza persuasiva de este gran obseso me torció el espi-

ritu (y el entendimiento) hasta tal punto que llené sus márgenes de notas, exclamaciones y otros signos, subrayé las palabras que me parecían claves y discutí largas horas inútiles con un profesor de filosofía apoyándome en las ideas menesterosas o delirantes de éste que dictaminaba sobre »la ignorancia y la decadencia de la civilización americana«. ¿De qué eran claves esas palabras? Ya no lo sé.

Una nube de relativa obscuridad impide ver lo que hay de nítido y ordenado en las ideas económicas de Pound. Esa nube sale de la propia cabeza de quien mira; porque ignora en qué consiste precisa y científicamente el »Social Credit«, la escuela inglesa de economía a la cual Pound se afiliara y en cuyas publicaciones colaboró durante la década del 30. Otros dicen que la confusión emana de las ideas mismas, que no son coherentes ni plausibles, y agregan que su *ABC of Economics* (1933) lo probaría.

Por su parte, las concepciones políticas de Pound, tachadas comúnmente de »Fascismo«, se desprenden de tales ideas económicas, valgan lo que valieren. El poeta rechaza el calificativo de fascista: »Nunca creí en el fascismo, maldito sea, me opongo al fascismo«. Así lo declaró en la audiencia del juicio por traición a EE. UU., en que fue declarado mentalmente incapaz de someterse a juzgamiento (Washington, 1946). No obstante, en su panfleto *What's Money For?*, de 1939, después de una loa a cierto párrafo de *Mein Kampf*, escribía: »USURA es el cáncer del mundo, que sólo el cuchillo de cirujano del fascismo puede amputar de la vida de las naciones«. Su antisemitismo consistió, efectivamente, en sindicar a los judíos de operadores del »mecanismo de la usura«, cuyas fábricas principales serían los Bancos y una de sus palancas el préstamo a interés. Pero no es honrado sustituir a las reflexiones de Pound, por torcidas y erróneas que fueran, una imagen exterior.

La tremenda fuerza interna que tenían esos pensamientos, al menos para él mismo, lo llevaron a utilizar la radio de Roma durante la guerra. No se sabe con seguridad si se le impidió la salida de Italia cuando se produjo la intervención de los EE. UU. en la guerra o si permaneció en Italia por su gusto y a su costa; el hecho es que sus transmisiones radiofónicas, que habían comenzado antes, continuaron, más violentas, más injustificadas que antes (excepto para él mismo): »Cada hora que pasa en esta guerra es una hora perdida para vosotros y vuestros hijos«, expresaba a sus oyentes de habla inglesa. »Cada reforma, cada vaivén hacia el justo precio, hacia el control del mercado, es un acto de homenaje a Mussolini y a Hitler. Ellos son vuestros *leaders*, por más que penséis que sois conducidos por Roosevelt o aconsejados por Churchill. Seguís a Mussolini y a Hitler en cada acto constructivo de vuestro Gobierno«. (Audición de 26 de mayo de 1942).

Se sabe poco de lo que hizo Pound durante los años de guerra. Sus transmisiones por radio parecieran haber ocupado todo su tiempo; aunque no pudo ser así. Sólo cesa el silencio con su detención en 1945 y su internamiento en una prisión militar norteamericana cerca de Pisa: el *Disciplinary Training Center of the Mediterranean Theater of Operations*, un nombre plagado de la retórica falaz contra la cual Pound luchara en vano. Fue en ese campo, donde era el único detenido civil, que le encerraron en una jaula, al aire, incomunicado, bajo la luz de reflectores, durante tres semanas de intenso frío nocturno. En el día, agitado entre sus barrotes, Pound observaba el camino que va hacia Pisa: »Y un buey blanco en el camino hacia Pisa / como si se dirigiera a la torre«. A las tres semanas, enfermo, fue trasladado a otra dependencia más cómoda. Cumplió allí sus sesenta años.

El Gobierno de los EE. UU. deseaba juzgarlo en Nue-

va York, con gran espectáculo. La imposibilidad de aterrizar, a causa de la neblina, obligó al avión que conducía a Pound a seguir vuelo a Washington D. C. Ello fijó su penúltima residencia, de más de doce años, en St. Elisabeth's Hospital, para insanos. Cuatro psiquiatras le dieron el pase respectivo, que le permitió dejar la Corte que podía juzgarlo y condenarlo a una pena cuyo último grado era el de la muerte por electrocución. El veredicto, apoyado en la opinión de los médicos según la cual su personalidad era anormal y sufría de un estado paranoideo, determinaba que estaba incapacitado, por su enfermedad mental, para presentarse a juicio y cooperar en su defensa. Las leyes del distrito de Columbia establecen que en este evento el acusado debía ser recluido en un hospital hasta no demostrar que había recuperado sus facultades en un grado que le hiciere posible sujetarse a proceso.

Pound no demostró nunca haber recuperado *las* facultades que le permitirían someterse a proceso. Las facultades literarias no necesitó recobrarlas, pues no las había perdido nunca. En St. Elisabeth's Hospital compuso los *Cantos Pisanos*, terminó la versión de *El Eje que no vacila y el Gran Digesto*, de Confucio; tradujo completa la *Antología Clásica definida por Confucio, The Confucian Odes*, y *Las Analectas*, también de Confucio, vigiló las ediciones de antiguos ensayos suyos en nueva colección y la de sus *Selected Poems* (1956). Recibió a sus amigos, hizo crecer el cúmulo de su correspondencia, dirigió (a veces de un modo perjudicial) a los jóvenes que le visitaban. ¿Qué no hizo, sin recuperar empero las dotes que le permitirían someterse a un jurado?

Uno de los »affaires« literarios más resonantes de la postguerra, para decirlo con palabras periodísticas y vacías, fue el de la concesión a Pound del »Bollingen Award«, premio que en el año 1949 le otorgó la Bi-

blioteca del Congreso de los EE. UU. Ese año, último en que este premio tuvo un carácter oficial (posteriormente ha sido entregado por la Universidad de Yale), el jurado, compuesto por T. S. Eliot, W. H. Auden, Robert Lowell, Conrad Aiken, Allen Tate, etc., lo adjudicó a *Pisan Cantos*. Resultaba singular que un premio oficial fuere recibido por un poeta oficialmente recluido por enfermedad mental y bajo acusación de graves delitos contra la seguridad del Estado. El hecho causó una doble reacción. Por una parte, numerosas publicaciones elogiaron con justicia la libertad intelectual que significaba este acto, el respeto de un régimen político hacia quien se había mostrado contrario a sus ideales, o, al menos, opuesto a los representantes legítimos de tales valores. Buen número de revistas rechazaron esos argumentos. Uno de los »editors« de *Partisan Review*, por ejemplo, dedicó un artículo al escándalo, declarando que la ideología expuesta en los *Cantos Pisanos*, su fascismo y antisemitismo, no merecían acaso la censura previa, pero tampoco podían recibir un premio de esta categoría, que los justificaban, presentándolos como valores admisibles y materia de una gran poesía. El debate, en la propia *Partisan Review* y en otras publicaciones, se extendió con acritud. Allen Tate, ofreció, sin encubrirlo demasiado, dirimir los juicios por las »vías de hecho« a que se refieren los Códigos Criminales. De la disputa no se deduce nada que valga desde el ángulo estrictamente literario. Es un episodio más bien lamentable, que no desmerece de lo que veían en el premio sus detractores; según éstos, los valores »de la vida«, superiores a los »del arte« (Clement Greenber), deben primar sobre éste; ¿cómo se fijan los límites entre ambos?: »la inteligencia y la sensibilidad te lo dicen« (Irving Howe). Naturalmente, las explicaciones de los »Fellows« que dieron el premio son más convincentes. El informe oficial del Comité del Premio

Bollingen, expresó: »se han tomado en cuenta las objeciones que pueden hacerse a la concesión de un premio a una persona en la situación de Mr. Pound. ...Admitir consideraciones distintas a las de la perfección poética..., anularía en principio la validez de aquella objetiva percepción de valor en la cual debe fundarse cualquier sociedad civilizada«.

La declaración de Auden es también muy significativa: »Un arte que no reflejara cuidadosamente el mal no sería arte grande«.

En 1958, el Gobierno Federal perdió las esperanzas de que Ezra Loomis Pound estuviese jamás en condiciones de soportar un proceso formal y dio su consentimiento, como parte interesada, para que el juez (llamado Bolitha J. Laws), declarara desistida la acción por todos los cargos que le habían sido imputados, el peor de los cuales era de traición. La opinión del médico que dirigía St. Elisabeth's Hospital y que informó esta causa fue que »Ezra Pound no es peligroso para estar al cuidado de su cónyuge, y sí demasiado insano para ser juzgado nunca«.

Pocas semanas después llegaba a Génova, de vuelta a esa Italia que sigue siendo su residencia final. En el puerto contestando a una pregunta, en medio de la muchedumbre bulliciosa que lo recibía. »¿Qué tal estaba en el manicomio?«, dio esa respuesta famosa, digna de Marcial (o sea, indigna): »Bastante mal, ¿pero en qué otro lugar puede uno vivir en América?«.

Ahora vive en los Alpes.

»Es tan fácil imaginar un libro como difícil hacerlo«, dice Balzac en el Prefacio al *Cabinet des Antiques.* Dice bien, aunque se reduce a hablar de libros de ficción, de novelas seguramente. ¡Cuánto más fácil imaginar un libro sobre otros libros, con la ayuda de otros libros más!, lo cual se llama comúnmente »crítica literaria«. No quiere esto decir que sea más difícil »hacerla« que escribir obras maestras como las de Balzac, pero sí que es más difícil que leer obras maestras, ...y de las otras.

Todo esto para llegar a bien poco: al comienzo de un capítulo sobre la poesía de Ezra Pound; que dice así. Según Edmund Wilson, y según Gilbert Highet, la poesía de Ezra Pound, como la de T. S. Eliot, es un retoño del simbolismo francés, el cual por otra parte, utiliza una serie de ideas y costumbres de la tradición poética inglesa; a su vez, los simbolistas son platónicos inconscientes cuyos símbolos vienen del mundo imaginativo griego.

De tal manera, podríamos remontarnos al primer hombre, poniendo el pie, como sobre peldaños, en libros sagrados, profanos y de los otros. Acaso no es indispensable. Puede empezarse por el simbolismo francés; por una fecha, 1886, que Paul Valéry conmemoraba, sin saber bien por qué, 50 años más tarde, por varios nombres, Rimbaud, Mallarmé, Corbière, Laforgue, Verlaine, Viélé-Griffin, Valéry. Este último, testigo escéptico de su propia vida, confiesa en 1936 que la *Existence du Symbolisme* no dependía de acuerdos fundamentales entre los que ahora reciben ese nombre, sino de una negación que todos compartían, la de no ceder a los gustos del público ni a los prejuicios de la crítica oficial, una negación de política literaria más que de estética. De tal privilegio, frívolo

y severo a la vez, que se permitía una libertad superior a las convenciones y el derecho a crear o inventar nuevas reglas, olvidando la tradición, adaptándola si parecía necesario, provienen los hallazgos del simbolismo, dice Valéry, su afición a experimentar, imitando a otras artes, la Música y la Pintura sobre todas, condicionando aquellas restricciones al lenguaje común que constituyen el verso, de una manera ajena a la métrica regular: el *vers libre.*

Esta idea de la negación que une a los pocos frente a la sociedad, complace sin duda a Pound, que se sirve de ellas en distintas ocasiones. Los poetas simbolistas no son para él importantes en cuanto simbolistas, sino en cuanto poetas a los cuales reúne superficialmente una cualidad psicológica de percepción *(La ironía, Laforgue y un poco de sátira),* o una leve calidad de expresión *(Lo áspero y lo tierno en la poesía francesa).* Es la actitud ante la sociedad lo que emparenta a fondo a esos creadores, y hace de la obra de Corbière un »diagnóstico«, tal como lo habían sido las novelas de Flaubert; así como los poemas de Laforgue son intervenciones quirúrgicas.

Clasifiquemos, entonces, con violencia, los caracteres del simbolismo en tres puntos: actitud ante la sociedad, reducida principalmente al público lector y cultivado (el único al que llega la poesía en *libros,* pues hablamos de libros); relación de literatura, música y pintura; experiencias técnicas en general y verso libre.

Naturalmente, dicha ordenación no aspira sino a ser plausible. Pound mismo no la aceptaría jamás. ¿Y cuál aceptaría Pound? La respuesta está fechada en mayo de 1928, y se extiende en una carta a René Taupin, autor de *Influences du Symbolisme Français sur la Poésie Americaine de 1910 à 1920,* citado y vuelto a citar con el epíteto »¡exhaustivo!«.

»En 1908-9 en Londres (antes del debut de H. D.): cenáculo T. E. Hulme, Flint. D. Fitzgerald, yo, etc., Flint, muy afrancesado, jamás llegó a la condensación concentración-tener centro) de los Simbolistas franceses«. . .

»La poesía inglesa, la lengua misma, tienen raíces francesas. Considerar los elementos de la lengua:

»'Anglo-saxon'.

»Latín (de iglesia - de ley). . .

»Francés de 1400.

»Latín científico.

»Griego científico.

»La influencia francesa sobre mí —relativamente tardía.

»Relaciones francesas-inglesas vía Arthur Symons, etc., en 1890. Baudelaire, Verlaine, etc.

»Número especial de la *Poetry Review*, Londres, 1911 ó 1912, hecho por S. F. Flint. Gran diferencia entre Flint (*tolerancia* para *todas* las faltas e imbecilidades de los poetas franceses), y yo —examen muy severo e intolerancia«.

»Ciertos progresos de *técnica* poética. Francia adelantada. El 'Albertus', de Gautier, en Inglaterra, 1890-1908. Lo que Rimbaud logra por intuición (genio) en ciertos poemas, erigido en estética consciente (¿tal vez?) —yo no quiero asignarme una gloria injusta—, pero en cuanto me consta he hecho de aquello una estética más o menos sistemática —y he podido citar ciertos poemas de Rimbaud como ejemplo. *(Pero* también ciertos poemas de Catulo).

»Y es seguro que aparte de ciertos procedimientos de expresión —Rimbaud y yo no tenemos punto de semejanza. Pero casi *toda* la experimentación técnica en poesía, desde 1830 —hasta mí—, se había hecho en Francia«.

»Con toda modestia, creo que yo estaba orientado

antes de conocer a los poetas franceses modernos. Que he aprovechado de sus invenciones técnicas (como Edison o algún otro hombre de ciencia, aprovecha de los descubrimientos). Están, igualmente, los antiguos: Villon, los Trovadores«.

»Para volver a ello: creo que la poesía francesa es muy *raramente* raíz de una buena poesía inglesa o americana, *pero* que la *técnica* de los poetas franceses *ciertamente* estaba en condiciones de servir de *educación* a los poetas de mi lengua; desde la de los tiempos de Gautier hasta 1912.

»Que los poetas *esenciales* para ese estudio se reducen a Gautier, Corbière, Laforgue, Rimbaud. Que desde Rimbaud ningún poeta en Francia ha inventado algo fundamental. Ha habido modificaciones interesantes, casi-invenciones, aplicaciones«...

Se disienta o no de las opiniones de Pound sobre el papel que le cupo vivir en la época de entrada de la poesía simbolista a la literatura inglesa, junto a poeta Frank Stewart Flint (nacido en 1885) y junto a Desmond Fitzgerald, más vale admitirlas como hechos felices, soportar la magnificación del *Albertus*, de Gautier, sin leerlo, y convenir en la distinción de poesía y técnica poética.

Pound agrega una frase desdeñosa a su carta sobre el simbolismo: »*Symbole?* No he leído jamás las 'ideas de los simbolistas' sobre el asunto«. Y, más calmado: »No me acuerdo de nada de Gourmont acerca del símbolo«.

En efecto, ninguna de las frases y aforismos sentenciosos de Rémy de Gourmont que Pound eligiera como ilustración de su ensayo sobre »el más distinguido campeón crítico del movimiento simbolista« como lo nombra E. Wilson, habla del simbolismo o su concepto. Sin embargo, las hay que corresponden a postulados que recoge Pound.

»Un escritor, un poeta, un filósofo, un hombre de

las regiones intelectuales no tiene sino una patria: su lengua«. »El crimen capital para un escritor, es el conformismo, la tendencia a imitar, la sumisión a las reglas y a las enseñanzas. La obra de un escritor debe ser no sólo el reflejo, sino el reflejo aumentado de su personalidad. La única excusa que tiene un hombre para escribir es la de escribirse a sí mismo, develar a los otros la especie de mundo que se contempla en su espejo interior; su única excusa es la de ser original; debe decir cosas aún no dichas y decirlas en una forma aún no formulada. Debe crear su propia estética —y deberemos admitir tantas estéticas como espíritus originales hay, y juzgarlas según lo que son y no según lo que no son«. »La estética ha llegado a ser, también ella, un talento personal«. ...»Ahora bien, el arte no juega; es grave incluso cuando ríe, incluso cuando danza. Es necesario comprender que en arte todo lo que no es necesario es inútil; y todo lo que es inútil es malo«. »Nada como la abundancia de ideas obliga a la concisión«.

»Ocurre en el orden literario que una revista fundada con quince luises tiene más influencia sobre la marcha de las ideas y, en consecuencia, sobre la marcha del mundo (y quizás sobre la rotación de los planetas), que las orgullosas recopilaciones de capitales académicos y disertaciones comerciales«. »Es curioso, en literatura, que cuando la forma no es nueva el fondo no lo es tampoco«. »El arte debe estar a la moda o crear la moda«.

La mezcla de un pretendido neoclasicismo austero y un real romanticismo voraz y pueril, retrata desventajosamente al simbolismo en las palabras de Gourmont. Gide, que fue de la banda, las desaprueba ya en 1900, al abjurar de la »originalidad« *(De l'influence en littérature)*, por más que sus actuaciones posteriores, agudas u obvias o audaces, armonizan mejor con aquella escritura que con su intento moral de rectificarla. Es-

te drama del desajuste entre la conducta y el sermón, espectáculo contemporáneo, ha sido el de Pound en momentos decisivos.

Veamos antes cómo creaba la moda a despecho de las buenas maneras. »En la primavera o al comenzar el verano de 1912, 'H. D.' (Hilda Doolittle), Richard Aldington y yo mismo. decidimos estar de acuerdo sobre los tres principios siguientes:

»1. Tratamiento directo de la »cosa«, sea subjetiva u objetiva;

»2. No usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación poética;

»3. En cuanto al ritmo: componer según el ritmo de la frase musical, no según el ritmo de un metrónomo.

»Sobre muchos puntos de gusto y de predilección estábamos en desacuerdo, pero en vista de que concordábamos en estas tres posiciones, pensamos tener al menos tanto derecho a un nombre de grupo como aquellas variadas 'escuelas' francesas anunciadas por Mr. Flint en el número de agosto de 1911 de la revista de Harold Monro.

»Desde entonces esta escuela ha encontrado »adherentes« y 'seguidores' en numerosas personas que, sean cuales sean sus méritos, no demuestran de ningún modo estar de acuerdo en el segundo punto«.

Así recordaba a ese movimiento, ya muerto para él en 1918; por entonces, ni H. D. ni Aldington eran fieles al fundador de la escuela: Amy Lowell, una poetisa norteamericana que a juzgar por sus cartas bien merecía las invectivas burlonas de Pound, se había apoderado del »Imagism«, de la antología *Des Imagistes,* de los adherentes y los seguidores, permitiéndole a Pound un retruécano en venganza: la escuela era ya el »Amygism«.

¿Por qué »*imagism*«?

»Una imagen es lo que presenta un complejo inte-

lectual y emotivo en un instante de tiempo... Es la presentación de tal 'complejo' lo que da ese sentimiento de liberación imprevista, el sentido de libertad respecto a los límites del tiempo y del espacio, o el sentido de imprevisto desarrollo que experimentamos en la presencia de las más grandes obras de arte«. El nexo entre esta descripción de la imagen acompañada de sus funciones y las normas de buen sentido que había establecido primero, resultaba débil. La coyuntura está en otra expresión: »Hay que tenerle horror a las abstracciones«, y en el identificar »palabra exacta« y »término concreto«. La imagen sería, en ese ángulo, el medio más rápido de emplear palabras útiles, concretas, que presentan 'la cosa' sin superfluidad.

Hay opiniones que exaltan la importancia de esta »escuela de imágenes«, bajo la vara de Pound y la de su odiada sucesora (más inflexible y llena de celo), hay opiniones que si bien reconocen la utilidad circunstancial de sus principios, por llamar así a conceptos sin edad, dejan por el suelo el resultado práctico, la poesía que han producido. Los poemas y fragmentos de Pound escritos en esa época, probarán si es cierto esto último. Averiguemos si es verídico el que elogia.

El que elogia es Graham Hough, en su ensayo *A Literary Revolution,* del libro *Image and Experience.* Dos reservas, no obstante, limitan su voto; la de que más y mejor se entendían los miembros del »*imagism*« sobre las repugnancias comunes, de carácter histórico y local, propias de la poesía inglesa, que respecto a la aplicación de principios generales y dogmáticos; y, en segundo lugar, la que deduce la importancia del movimiento de la obra de tres o cuatro poetas creada con posterioridad a su proselitismo y en apariencia fuera de sus marcos. Los poetas serían el mismo Pound, T. S. Eliot y Wallace Stevens, para no mencionar sino a las grandes cabezas. Esta segunda observación es muy exacta. El concepto de »imagen« se acomoda perfecta-

mente a la total evolución de la poesía de Pound, enriqueciéndose y tornándose más sutil en sus versiones o paráfrasis chinas y japonesas que en sus breves poemas de 1912, más complicado y difícil de aprehender en sus exposiciones sobre el método ideogramático, y más convincente en el ejercicio respectivo de los *Cantos*, previas las yuxtaposiciones en verdad algo mecánicas de *Hugh Selwyn Mauberley* y las instantáneas del *Homage to Sextus Propertius*. Pound conmina a temer las abstracciones, »Go in fear *of abstractions*«; su equivalente en crítica literaria es el terror a las generalidades que describen fenómenos usando nombres de autores y obras, barajándolos al azar y sacando finalmente las cartas marcadas una a una, con la secreta esperanza de que no sepa jugar el contrincante. Por eso es preferible dar ejemplos concretos de cómo se desenvuelven las imágenes en la poesía de Pound.

THE BEAUTIFUL TOILET (CATHAY, 1915):

Azul, azul el pasto junto al río
y han colmado los sauces el jardín encerrado.
Y, dentro, la señora en plena juventud.
Blanca de cara, blanca, cruza la puerta y duda.
Delgada, ella estira una mano delgada;

y era una cortesana antiguamente
y se ha casado con un tonto
que ahora, borracho, sale
mucho y la deja sola.

El ideograma de Pound, recogido de Oriente, es heredero a medias de la metáfora aristotélica, dice Hugh Kenner. El conocimiento, por su parte, es la »digestión de particulares«, de lo particular, o, con términos del *Canto* LXXV, de una »falange suficiente de particulares«. »Cualquiera declaración general —agrega Pound

en *ABC of Reading* (1934) —, es como un cheque girado contra un Banco. Su valor depende de lo que hay en éste para responder a él... Una declaración general sólo tiene valor en REFERENCIA a los objetos o hechos conocidos«. La presentación simultánea de objetos y hechos que constan y corresponden a una experiencia directa, yuxtapuestos en imágenes que se imponen a los ojos de la cara y a los de la mente (lo cual explica la disposición gráfica de los *Cantos* y otras obras), equivale, o, más bien, vale en mayor grado que la expresión de las conclusiones abstractas que podrían deducirse de tales hechos y objetos; la elección de los particulares y su orden sobre la página constituye el método ideogramático —tal como lo entiende quien no sabe chino.

¿Serán ideogramas verdaderos estas líneas de los *Cantos*? Al menos, son versos hermosos.

Mueren los árboles y el sueño queda.

(CANTO 90)

Sus sentimientos tienen el color de la naturaleza.

(CANTO 98)

El templo es *sagrado*
porque no está a la venta.

(CANTO 97)

Pequeños pájaros cantan en coro,
La armonía está en la proporción de las ramas.

(CANTO 99).

Fragmentos de ideogramas, y por lo tanto ineficaces como ejemplos, sirven con todo para mostrar la índole de las observaciones concretas de Pound, la rapidez de

sus giros (»El templo es sagrado *porque* no está a la venta«).

Esta misma clase de contrastes los había ensayado en *Mauberley* y en *Propertius:*

—No por furor, mas viéndose nacido
en un país salvaje y a destiempo,
dedicóse a las flores de los prados...

(ODE POR L'ÉLECTION
DE SON SEPULCHRE)

Jove, ten piedad de esa mujer infortunada
o una muerte ornamental te será puesta al debe,
ha venido el tiempo, el aire tórrido jadea,
la tierra seca palpita contra el calor de la canícula,
pero el calor no es la raíz de la materia;
ella no respetó a todos los dioses
tal negligencia ha destruido a otras señoras jóvenes en otro tiempo,
y lo que ellas juraron en las alacenas
lo han dispersado viento y ola.

(HOMAGE TO SEXTUS
PROPERTIUS. VIII)

La obra toda de T. S. Eliot y principalmente *The Waste Land,* esa tierra de nadie que está en su centro, se ha sujetado a una disposición teórica que está muy cerca del »complejo intelectual y emotivo en un instante de tiempo«: hablo del »objective correlative«, título bien pedante que ha tenido fortuna: »La única manera de expresar emoción en forma de arte es por el hallazgo de un *objective correlative* (objeto correlativo), en otras palabras un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos que serán la fórmula de esa *particular* emoción; de modo que cuando se dan los

hechos externos, los datos externos que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada». (*Hamlet and his Problems,* en *The Sacred Wood,* 1920). Todos los críticos piden disculpas cuando se refieren a esta cuestión, y acto seguido copian el párrafo que acabo de reproducir. Para agregarme a ellos, observaré que después de llamar »objective correlative« a este precepto que exhibe perfecta simetría con el de Pound, su autor lo explica »in other words«, que constituyen su núcleo; ¿no podría llamársele una doctrina de »*in other words*«? Este nombre me parece más preciso que el otro célebre.

Te mostraré una cosa diferente
a tu sombra alargándose
tras de ti en la mañana o a tu sombra
frente a ti y a tu encuentro
tarde; el temor en un poco de polvo.

(The Waste Land.
Versos 27-30)

Quizá en Wallace Stevens (nacido en Reading, Pennsylvania, en 1879; muerto en 1955), se hallen conceptos semejantes y ejercicios tan buenos o superiores; pero no hace al caso examinarlo ahora.

El hecho es que la »escuela de imágenes« comprende más discípulos de los que tomaron su nombre antes de la Primera Guerra Mundial, y sus prohibiciones y reglas imperaron más tiempo que el de su vigencia oficial, influyendo más a fondo en quienes las practicaron, al comienzo, como un juego de sociedad entre pocos. A veces se realizaba consigo mismo; tal como acredita esta página de Pound.

»Salí del 'Métro' en la Concorde, y vi de súbito una cara hermosa, y después otra mujer más hermosa, y procuré todo ese día encontrar palabras para lo que esto

me había significado, y no pude encontrar palabras que me parecieran dignas, o tan adorables como aquella súbita emoción. Y esa tarde, cuando volvía a casa por la Rue Raynouard, todavía buscaba y encontré, de pronto, la expresión. No quiero decir que encontrara palabras, pero sí una ecuación... no en frase, sino en pequeñas manchas de color. Era sólo eso —un esquema, o difícilmente un esquema, si por ello se entiende algo que puede repetirse. Pero era una palabra, un comienzo, para mí, de un lenguaje en colores...

»Esa tarde en la Rue Raynouard, me di cuenta con nitidez que si yo hubiera sido un pintor, o si tuviera a menudo *esa clase* de emoción, o aun si tuviera la energía de conseguir pintura y pinceles e insistir, yo podía fundar una nueva escuela de pintura, 'no-representativa', que hablara sólo por disposiciones de color.

»Y así, cuando llegué a leer el capítulo de Kandinsky sobre el lenguaje de la forma y el color, encontré muy poco que me fuera nuevo. Sentí que alguien más había comprendido lo que yo comprendía, y lo había escrito con mucha claridad...

»El color era, en esa ocasión, el 'pigmento primario'; quiero decir que era la primera ecuación adecuada que vino a la conciencia...

»Todo lenguaje poético es un lenguaje de exploración. Desde que se comenzó a escribir mal, los escritores han usado las imágenes como *ornamentos*. El punto del *Imagisme* es que no usa las imágenes como *ornamentos*. La imagen es por sí misma la frase. La imagen es la palabra más allá del lenguaje formulado... El poema es una 'imagen', es una forma de superposición, esto es, una idea puesta encima de la otra. Lo encontré conveniente para salir de la *impasse* en que me había dejado mi emoción del 'Métro'. Escribí un poema de treinta líneas, y lo destruí porque era lo que llamamos un trabajo »de intensidad secundaria«. Seis meses después hi-

ce un poema la mitad más corto; un año más tarde hice la siguiente frase del tipo hokku:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals, on a wet, black bough«

Los poemas del tipo hokku anunciaban ya la pasión por la poesía oriental y la decisión de trasladarla al inglés.

Con todo, en la época en que escribía *Cathay* y trabajaba en los manuscritos de Fenollosa, substituía el *Imagisme* por »The Great English Vortex«, también denominado »Vorticism«, con un órgano ruidoso, la revista BLAST que editaba Wyndham Lewis. En apariencia eran las máquinas sus ídolos de ahora. La voluntad de escándalo alcanzó entonces una de las más altas curvas de frivolidad en la vida de Pound; podía preverse lo que vendría en años posteriores. Los poemas de BLAST, y el manifiesto del »Vorticism«, pese a las loas de quienes loan todo lo de Pound, no pueden más que confundir a quienes no vivieron en Londres durante la década 1910-1920.

Las relaciones de la literatura con la música y los medios de otras artes, la imagen por ejemplo, era el segundo de los rasgos comunes al simbolismo francés y a las tendencias inglesas en el siglo XX. El tercer principio del *Imagisme* fue, por su parte, »componer según el ritmo de la frase musical« y su regla absoluta la de expresarse en »complejos emotivos e intelectuales, instantáneos«, en imágenes. Música e imagen son esenciales en la obra de Pound. Se sabe que durante toda su vida Pound ha sido un empresario de todas las artes, no sólo de la literatura. La nómina de pintores, escultores, músicos y ejecutantes que han sido amigos suyos y que le suministraron a su hora conocimientos y le transmitieron sus experiencias, es muy nutrida. También él quiso entregar sus propios conocimientos y ex-

periencias en este ámbito a otros: el ABC *of Reading* termina en un *Tratado acerca del Metro,* que acumula en pocas páginas sus sabidurías musicales. Concluye ahí que todo el que desee escribir un verso aceptable debe oír a la perfección el sonido que produce, y para eso es necesario saber algo de música.

No es sabido si Pound ha enseñado a pintar a ciertos pintores, pero el texto en que relata la composición de *In a Station of the Metro* ilustra sus cuasiproyectos sobre el asunto. Como sea, toda la estructura del *Imagisme,* la teoría del Ideograma y la presentación gráfica de sus Cantos, que por desgracia no es posible reproducir aquí, con sus infinitas variaciones, algunas muy agudas y justificadas, y otras que uno juraría arbitrarias y efectos de soberbio descuido que se erige en ley, han de atribuirse a intentos de realizar en el arte de »cargar las palabras de sentido« los injertos más variados de artes figurativas y no figurativas.

Es en un ensayo sobre el *Lenguaje,* aparecido en *How to Read,* donde Pound ordena el juego de las relaciones entre sonidos, imagen y palabra. Empieza estableciendo las categorías de escritores, desde los inventores y los maestros, aquellos que descubren un nuevo procedimiento, una forma que trae consigo su espíritu, y los que asimilan una gran cantidad de invenciones precedentes, las coordinan y se sirven de ellas. Sólo conociendo los hechos relativos a estas dos categorías, sigue Pound, pueden juzgarse las obras de quienes pertenecen a otras inferiores.

»Es obvio que este conocimiento no puede adquirirse sin el conocimiento de varios idiomas. Los mismos descubrimientos han servido a razas diversas. Si un hombre no tiene tiempo para aprender diversos idiomas puede al menos, y con una muy pequeña pérdida de tiempo, hacerse decir cuáles han sido los descubrimientos. Si desea ser un buen crítico tendrá que buscarlos él mismo.

»Los malos críticos han prolongado el uso de la terminología anacrónica, usualmente una terminología original inventada para describir lo que se ha hecho antes de los 300 años A. de C. y para describirlo en una forma más bien exterior. Los escritores de segundo orden han tratado a menudo de producir trabajos para llenar alguna categoría o término no ocupado aun en su propia literatura local. Si descartamos las clasificaciones que se aplican a la forma externa de la obra, o a su ocasión, y si miramos lo que sucede actualmente en, digamos, la poesía, encontraremos que el lenguaje está cargado de energía en varias formas.

»Esto es, hay tres 'clases de poesía':

»*Melopoeia,* donde las palabras están cargadas, por sobre y más allá de su significado común, de alguna propiedad musical que dirige el rumbo y la tendencia de ese significado.

»*Phanapoeia,* que es una proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

»*Logopoeia,* 'la danza del intelecto entre las palabras', o sea el empleo de las palabras no sólo en su significado directo, sino tomando en cuenta en forma especial los hábitos del lenguaje, el contexto que *esperamos* encontrar alrededor de la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y el juego irónico. Toma el contenido estético que es peculiarmente el dominio de la manifestación verbal y no puede contenerse en ninguna forma de la plástica o de la música. Es la última moda y tal vez la más engañosa y poco digna de confianza.

»Un extranjero de oído sensible puede apreciar la *melopea,* aun cuando ignore el idioma en que está escrito el poema. Es prácticamente imposible transferirla

o traducirla de un lenguaje a otro, salvo quizás por divino accidente, y media línea cada vez.

»*La fanopea,* en cambio, puede ser traducida casi, o enteramente, intacta. Cuando es suficientemente buena será imposible para el traductor destruirla, salvo mediante una torpeza muy crasa y la negligencia de reglas perfectamente conocidas y sistematizadas.

»*La logopea* no se traduce; sin embargo, la actitud de la mente que ella expresa puede verterse a través de un paráfrasis. O, por decir así, Ud. *no* puede traducirla 'literalmente' sino, determinando el estado mental originario del autor, Ud. puede o no ser capaz de encontrar un derivado o un equivalente«.

Valía la pena transcribir el texto completo, pues revela el perpetuo interés de Pound por la faena de traducir, y permite una referencia a sus versiones de Cavalcanti, que lo ocuparon desde 1910 hasta 1931, y de Arnaut Daniel y otros trovadores, cumplidas en la década de 1910 al 20.

De acuerdo a su manera inveterada de tejer traducciones en la trama de sus ensayos, las de Arnaut Daniel van precedidas de glosas apresuradas y tal vez eruditas, en que muestra la figura del poeta medieval, visto a la luz de un estudiante norteamericano de literaturas romances. Lanza entonces a los ojos el poema en su lengua original, y después, con suma maestría, y excusando las variantes que ha elegido, su versión casi siempre deliciosa.

Con Cavalcanti ocurrió algo distinto. Quiso en 1931 publicar una edición crítica de las *Rime,* una edición modelo, definitiva. Los italianos que la han comentado ponen el grito repetidamente en el cielo. »Bric-à-brac« ...de un amante infortunado de la precisión«, dice Mario Praz un año después de publicada esta obra que llevaba el siguiente frontispicio: »GUIDO CAVALCANTI,

Rime. Edizione rappezzata fra le rovine. Genova, Edizioni Marzano, Anno X«. Napoleone Orsini, en un ensayo sobre *Ezra Pound, critico letterario,* agrega que »cuando uno hojea las páginas y páginas de apuntes desordenados y confusos que Pound amontona sobre Cavalcanti... es presa de compasión por el tormento inútil del improvisado filólogo, envuelto en uno de los textos medievales notoriamente más obscuros y difíciles, como es la Canzone *Donna mi prega,* con la sola ayuda de unas pocas nociones dispersas reunidas aquí y allá«. Y cita a un filólogo inglés, especialista en Cavalcanti, que dice de la traducción: »Es más obscura que cualquier lección del original«.

No cabe duda que están en su derecho estos críticos al destruir con gruesas palabras (afiladas algunas en la punta) esta obra de Pound que no es, ni mucho menos, lo primordial de su producción. Pero eso no quita el placer relativo que se tiene al leer la canción *Donna mi prega* en inglés, empezando por la línea dulce: »Because a lady asks me« ...

El tercer carácter distintivo del simbolismo, que la poesía de Pound comparte, es la importancia que adquiere en su ámbito la práctica y la teoría del »vers libre«.

Como señala Graham Hough en su ensayo *Free Verse,* esta última expresión, que traduce la francesa, no ha sido empleada sino raramente en inglés; y con ello queda en claro la reticencia de esa lengua frente al fenómeno mismo, que continúa pareciendo cosa extranjera y transitoria, una moda más que un método.

No es ocioso indicar que en castellana, pese a que se habla de »verso libre« con soltura, la efectiva penetración de esta forma artística es mucho más dudosa que en inglés, y su ejercicio menos común que en francés; sólo la poesía italiana y la catalana están por bajo la nuestra en este sentido. ¿O hay que decir »por encima«? Innumerables poetas, sobre todo los ameri-

canos de lengua española, usan entre nosotros una forma de verso que se complacen en llamar »libre«, pero cuya libertad consiste primordialmente en la falta de toda regla, de toda »inteligencia« ordenadora, de todo propósito. El instinto, como en tantas otras cuestiones, algunas más importantes que la poesía, guía a estos hombres. ¿Dónde van? No lo saben ellos. ¡Sépalo Dios! A tanto ha llegado el descuido y la pereza intelectual de gran número de estos artistas que no conocen siquiera las reglas de la métrica convencional, la preceptuada por los libros de texto escolares, la modesta y respetable Métrica de los gramáticos del siglo pasado, adornada con ejemplos de autores renacentistas, neoclásicos y algunos románticos. Creen violar, de tal modo, normas que desconocen.

La disquisición no es inútil, pues una de las clases de verso libre que han discernido los hábiles, quizás la más frecuente, es la que toma como punto de referencia las reglas generales de la métrica tradicional y las viola con cierta arbitrariedad que se basa en los »motivos« interiores del poeta, psicológicos o de otra índole, ligados directamente al contenido del poema.

»Creo que se debería usar el verso libre —dice Pound— sólo cuando se está obligado a hacerlo, es decir, sólo cuando la 'cosa' se otorga a sí misma un ritmo más bello o más real que el ritmo de los metros fijos, uno que participa más en el sentimiento de la 'cosa', que es más apropiado, íntimo e interpretativo que la cadencia del verso acentuado regular« ... *(Sobre el verso libre,* 1917). Esta libertad exigida por la cosa, por el contenido, y relacionada con un sentimiento íntimo, interpretativo, que es sentimiento de la cosa pero se produce obviamente en el poeta, justifica sin duda la alteración de las disposiciones fijas de la métrica tradicional; con lo que se define *respecto* a la métrica corriente, subordinándose a ella.

La saludable desconfianza hacia una forma tan irre-

gular es instructiva. Pound reproduce la frase célebre de T. S. Eliot: »No hay verso libre para quien quiere hacer un buen trabajo«. Podría haberla adicionado con otras del mismo, sacadas de sus *Reflections on Vers libre* (1917): »*Vers libre* ... es un grito de batalla por cierta libertad, y no hay libertad en el arte«; »el llamado *vers libre* es bueno siempre que sea cualquier cosa, menos libre«. »*Vers libre* no existe, porque sólo hay buen verso, mal verso y caos«.

En sentido absoluto los dictámenes de Eliot son exactos, pero hay una forma de verso, altamente irregular, no del todo libre, y que merecería ese nombre por compromiso; la que utiliza en cada línea un esquema métrico o acentual diferente, como si cada línea perteneciera a un poema distinto; y no obstante el conjunto corresponde a una sola experiencia que se desarrolla a través de todos ellos de manera fluida y convincente.

Esta forma es la que Pound adopta en sus poemas iniciales, y sobre todo en la mayor parte de *Lustra* y *Cathay*. En Mauberley, compuesto en estricta métrica, dejó casi completamente el sistema, que por lo demás requiera un oído finísimo y un gusto del todo extraordinario —y no es por eso recomendable, ni catecismo útil para ninguna escuela. *Homage to Sextus Propertius* es el más amplio guión de ejercitaciones en tales artificios; sin contar los *Cantos,* cuya estructura métrica y acentual no se toca en este ensayo.

El verso, más tardío, de *The Classic Anthology defined by Confucio,* o sea la versión de *The Confucian Odes,* logra tal variedad en el tipo de líneas usado que en el larguísimo libro no hay poema o sección de poema sin alguna novedad, respetuosa siempre a las normas convencionales del verso inglés. Con ello prueba Pound que el verso de los *Cantos* responde a un designio perfectamente deliberado, que el poeta estima eficaz; la composición de las *Odas* es simultánea

a la de varios *Cantos,* y en ellas se ciñe el autor a la disciplina que en éstos simula desdeñar. El estudio de las *Odas,* tan difícil como el de los *Cantos,* rendirá quizás más placer y enseñanza, cuando alguien se atreva a emprenderlo. En ellas hay poesía y pensamientos de la más alta calidad. ¿No viene de Confucio la mejor parte espiritual de los *Cantos*? Cuatro de las líneas más dignas y emocionantes de este poema son versión casi literal del *Ta-Hsio* que Pound tradujo más tarde en prosa:

If a man have not order within him
He can not spread order about him;
And if a man have not order within him
His family will not act with due order;
And if the prince . . .

(CANTO XIII)

La mayoría de estos consejos morales se desenvuelve a través de todo el libro de Odas.

Words fit to fact
folk will enact.
Calm discourse
needeth no force.

(ODA 254)

La necesidad del orden interior, la necesidad política del orden familiar, la obligación ética y política de que las palabras calcen con los hechos, substancia de estos textos, no fue sin embargo la médula de la actuación personal de Ezra Pound. Aunque ése es otro »discurso«, y no muy »calm« . . .

A time to dwell in house, a time is meant
to live in bivouac, a time to tell
tales and make argument

(ODA 250)

La gran divergencia entre vida y obra, actos y palabras, realidad e intenciones, constituye a la vez el drama de nuestro poeta.

Casi todos los que hablan de la poesía de Pound, empezando por Eliot, exaltan al virtuoso, al »fabro« del verso, y dejan con ello entender que cabe disociar en su obra el contenido y la expresión verbal. Para quienes condenaron el otorgamiento del Premio Bollingen a los *Pisan Cantos* estas dos »condiciones« de la obra de arte (por nombrarlas de algún modo) están separadas en Pound por un tremendo precipicio.

Sabemos de sobra que esta división es artificial y merece desdén; pero nadie negará que es cómoda y permite analizar una obra en relación a sus motivos no-artísticos, puramente humanos. Nadie negará tampoco que una obra de arte tiene esta clase de motivos, aunque su importancia en cuanto al producto final pueda ser insignificante.

Pound, siguiendo el dictado de Rémy de Gourmont, niega la veracidad de tal distinción. Hugh Kenner, que también la rechaza, agrega un criterio aprovechable para la mejor inteligencia del asunto:

»La forma y el contenido sólo son separables cuando han sido combinados con violencia; el hecho de que tanta gente los suponga intrínsecamente separados proviene de que se les ha enseñado a elogiar tanto verso malo«.

La cita de estos pareceres permite rebatir la tesis central de Kenner, pues induce a considerar »mala poesía« la de cierto Pound...

Eliot no incluyó el *Homage to Sextus Propertius* en sus *Selected Poems of Ezra Pound* (1928); en una nota posterior, agregada a su *Introducción,* se lamenta de ello. Varios latinistas norteamericanos e ingleses hicieron burla —sangrienta a su juicio— de esta »traduc-

ción inepta« de una obra clásica. Kenner en su libro estudia el poema como una especie de introducción a los *Cantos* y en un artículo en la revista *Poetry* (Nº 6, marzo de 1953: *Some Elders)* declara que la obra es intraducible.

La excelente antología *Modern Poetry, American and British* de Kimon Friar (el traductor de Nikos Kazantzakis) y John Malcolm Brinnin, en el ensayo titulado *Myth and Metaphysics* que le sirve de apéndice y que firma Friar, declara: »Ezra Pound ve mejor de lo que piensa. Sus percepciones son provocativas, luminosas, brillantes, pero su pensamiento es ilógico y desordenado. Por esto se dice a menudo que sus traducciones son su mejor poesía propia, ya que el original le provee de una estructura estética y lógica en la cual puede improvisar creadoramente. *Homage to Sextus Propertius* puede ser, por esta razón, su obra más grande«.

Esta última es mi firme opinión.

Si yo no supiera absolutamente nada de Propercio, si el latín fuera una lengua que no conociese ni de nombre, César, el Eufrates, los partos, los romanos, Febo y los dioses fueran novedad absoluta, monedas que yo creyera piezas de una máquina misteriosa, ruedecillas sin objeto alguno, de todos modos este *Homenaje a Sextus Propertius,* me haría rondar alrededor de esos nombres y reminiscencias de pueblos y deidades hasta que adquiriesen un sentido para mí.

Este poema de ironía y erotismo, en que se declara la impotencia radical del autor frente a lo que más importa a los hombres: el ejercicio del Poder, el mando de ejércitos y el dominio de la burocracia, la creación de realidad palpable, no meramente espiritual, confiesa también la gran crisis de la edad adulta del poeta; el conocimiento definitivo de la vanidad de su arte; la decisión (o condena) que le impone practi-

carlo aunque no se muevan el sol ni los hombres por su causa. Para que dicha decisión pueda ser mantenida, requiere el poeta atribuir a su poesía un valor compensatorio de aquellas otras vanidades, más sólidas, del reino de este mundo. Se asigna por eso la supervivencia, la inmortalidad que sobrevive a los Césares, que los domina por el hecho mismo de preservar sus nombres que de otra manera desaparecerían.

Este engaño voluntario a que el poeta se entrega con orgullo en su *Propertius* me parece guardar el secreto profundo del poema, y explica tal vez la melancolía de su atmósfera: es la flor de una renuncia al mundo, sincera en ese momento, el penúltimo año de la Gran Guerra.

Pound no supo ser fiel a este espíritu. En sus *Cantos* (excepto los primeros), y principalmente en su incursión agresiva en los terrenos de la economía y la política, el poeta demostró valorar por sobre el trabajo artístico la realidad exterior y pretendió dominarla más que por su inclusión en la obra de arte, a través de una penetración de la obra literaria en la realidad. Este mal uso del verso no queda nunca impune.

El *Propertius* da tema para mucha digresión sobre asuntos que Pound durante toda su vida literaria ha empujado a las primeras líneas de batalla: la traducción poética como una forma de crítica del original, el uso irónico de los textos que proporciona la tradición, el malentendido deliberado con efectos semejantes a los del surrealismo, el recuperar temporalmente lo que una obra tiene de aprovechable; la tradición de la prosa en el verso, etc. Pero dichos resortes los toca Pound directamente en sus ensayos y otros escritos en prosa.

El ridículo en que cayó de bruces el profesor Hale, de Chicago, es otro »affaire« social-literario de los que menudearon en la vida de Pound. Sin advertir que el poema no se presentaba como traducción, sino como

una paráfrasis en la cual se ha usado el texto clásico *hojeándolo*, y sin reparar en que se parodia a Yeats en él y se incluye una referencia a Wordsworth, el latinista arremetió con furia en contra del sacrilegio intelectual que cometía este exilado ignorante. La polémica es graciosa pero no ensalza a los profesores de Chicago; y es misericordioso correr un velo que la esconda, para no enceguecer solidariamente.

El *Propertius*, declaraba Pound en carta al Editor del *English Journal*, el 24 de enero de 1931, »presenta ciertas emociones vitales para mí en 1917, enfrentado a la infinita e inefable imbecilidad del Imperio Británico« . . .

Según Kenner las virtudes aportadas por Pound al texto de las *Elegías* de Propercio, fueron »una sensibilidad alerta al cinismo elegante, informada por las luchas de Laforgue con el sentimiento pretencioso«. Este juicio laudatorio, complementado por todo un Capítulo en que estudia el poema al derecho y al revés, adolece con todo de una inclinación a mirarlo desde la distancia, como un objeto de historia y arqueología literarias. El *Homage* está demasiado vivo para que lo *soporte* de *buena gana*.

Los *Cantos* no tienen forma, son pura conversación, conversación impura, un libro de texto para jóvenes poetas, el registro más amplio de hallazgos y ejercicios técnicos, formales; versificación sin contenido, su contenido es perverso (fascismo, antisemitismo, grosería, violencia) . . . Así los críticos.

Los *Cantos* aburren soberanamente; su lectura es fascinante; algunos fragmentos líricos son encantadores; ¿qué se entiende por fragmentos líricos?; se trata de una autobiografía espiritual; ¡no!, sólo intelectual; repite historias de la Pequeña Historia inconveniente que a principios de siglo corrían de boca en oreja;

muchos pasajes suyos son pornografía simple y llana, repugnante, tortuosa. Así los críticos... aún.

¿Y el lector, el lector sin autoridad suficiente?

Pues, lee, »con furia, con olvido« con paciencia. Si declaro ser ese lector y consulto mis sentimientos, debo aceptar que todas las opiniones señaladas, que pertenecen a distinguidos profesores, a poetas y a memorialistas que fueron hombres de sociedad o de lectura al menos, *todas,* corresponden a mis sentimientos sucesivos y hasta simultáneos durante el periplo por los *Cantos, Cantares* o como terminen por llamarse. Pound dice que sus *Cantos* son un periplo, »no como la tierra vista en un mapa, sino como la costa para los marineros« (Canto LIX). Bien. Pero no creo en mis sentimientos. Los de Yeats, por ejemplo, son más respetables. *The Oxford Anthology of American Literature* considera que su visión de los *Cantos* incluida en *A Packet for Ezra Pound* (impreso en 1929, cuando se había publicado una parte pequeña de ellos), sigue siendo de las mejores.

»Yo había encontrado a menudo en ellos algunas escenas de distinguida belleza, pero nunca había descubierto por qué toda la colección no podía tratarse en algún orden diferente. Ahora él (Pound, en una conversación con Yeats en Rapallo), explicó finalmente que cuando el Canto Cien haya sido escrito, se desplegará una estructura como la de una fuga de Bach. No habrá argumento, ni crónica, ni lógica discursiva, sino dos temas, el descenso al Hades, tomado de Homero y una Metamorfosis de Ovidio, y, mezclados en ello, caracteres históricos medievales o modernos. Ha querido crear aquella pintura que Porteous encargó a Nicolás Poussin en *Le Chef d'oeuvre inconnu,* donde todo gira o embiste, sin vértices, sin contornos —convenciones del intelecto—, una salpicadura de tintas y sombras; realizar una obra tan característica de nuestro tiempo como las pinturas de Cézanne, evidentemente sugeridas por

Porteous, como *Ulysses* y sus asociaciones oníricas de palabras e imágenes, un poema en el cual no hay nada que pueda ser extraído y sobre lo cual se pueda razonar, nada que no sea parte del poema mismo. (...)

Me ha mostrado en la pared la fotografía de una decoración de Cosimo Tura en tres compartimentos, en el de más arriba el Triunfo del Amor y el Triunfo de la Castidad, en el del medio los signos del Zodíaco y en el más bajo ciertos sucesos de la época de Cosimo Tura. El descenso y la Metamorfosis (...) toman la parte del Zodíaco; los personajes arquetípicos (...) la de los triunfos; y ciertos sucesos contemporáneos (...) aquélla de los sucesos de la época de Cosimo Tura. (...) Es casi imposible entender el arte de una generación más joven que la propia. Yo me equivoqué acerca de *Ulysses* cuando había leído algunos fragmentos iniciales, y no quiero equivocarme otra vez —sobre todo juzgando versos. Tal vez cuando llegue la repentina primavera italiana yo descubra en los *Cantos* algo que me parezca único e inolvidable justamente por ser lo contrario de aquello que he logrado«.

Yeats agregaba en la introducción a *The Oxford Book of Modern Verse*, en 1936: »Cuando considero esta obra en conjunto, encuentro más estilo que forma; más estilo, más nobleza deliberada y medios para comunicarla que en ningún poeta contemporáneo que yo conozca, pero constantemente interrumpida, quebrada, retorcida, obsesión nerviosa, pesadilla, confusión tartamudeante; él es un economista, poeta, político, que rabia con malvados de caracteres y motivos inexplicables, figuras grotescas salidas del bestiario de un niño. La pérdida del autocontrol, común entre revolucionarios no educados, es rara —aunque Shelley cayó en ella hasta cierto grado— en hombres de la cultura y la erudición de Ezra Pound«.

¿Qué sentía Pound frente a estos juicios que apenas

disimulan la ironía, la desconfianza, la admiración erizada de reservas?

»Dios maldiga el desgraciado párrafo de Yeats. Ha hecho más para impedir que la gente lea los Cantos por lo que está *en la página* que ninguna otra hoja de papel« (Carta de febrero de 1939, a Hubert Creekmore).

Las propias ideas de Pound sobre sus Cantos, expresadas en 1927 en carta a su padre, valen también harto más que los sentimientos fugaces de quienquiera. ¿No revelan desconfianza, admiración e ironía?

»Temeroso de que todo el maldito poema sea más bien obscuro, especialmente en fragmentos. ¿Le he dado alguna vez el bosquejo del esquema central : : : o lo que sea?

». . . . .

» A. Un hombre vivo baja al mundo de la Muerte.

» B. La 'repetición en la historia'.

» C. El 'momento mágico' o momento de metamorfosis, el paso de lo cotidiano al 'mundo divino o permanente'. Dioses, etc.

». . . . .

» Para los hechos, vide, supongo, la *Encylopedia Britan.*

». . . . .

» Diversas cosas despuntan en el poema, El mundo original de los dioses; la Guerra de Troya, Helena en los muros de Troya con los ancianos que gozan de todo el espectáculo y sugieren que ella sea enviada de vuelta a Grecia.

» Roma fundada por los sobrevivientes de Troya. Aquí, Refer. a la fundación legendaria de los Este . .

. . . .

», ... Elvira en los muros de Toro (rima-argumento con Helena en los muros) . . . .

». . . . . così Elena vivi (así vi a Elena, cita incorrecta de Dante).

»Toda la reminiscencia mezclada o 'hecha jalea' en el delirio de Nicolo d'Este. Toma eso como una especie de superficie unitiva de la cual se saca el argumento principal del Canto, los Lotophagoi; comedores de lotus, o respetables fumadores que se dopan; y paraíso general. Ya se tiene un infierno en los Canti XIV, XV, purgatorio en el XVI, etc.

». . . . .

»Y entonces resumen de la *Odisea,* o más bien de las partes más importantes del viaje de Ulises . . . «

A la fecha, como se ve por las referencias a los primeros Cantos, no habían sido publicados sino muy pocos. La explicación inicial resulta, empero, válida para todos, pues describe un *designio* general. El resto de las notas sirve para concluir que cada una de las citas y menciones de apariencia arbitraria, tiene, al menos en los *Cantos* glosados, un sentido preciso... que conoce el poeta.

Al poeta interesa ser entendido por otros aunque sea lanzando sus juicios a una altura mayor, quizás para que caigan justo en el blanco, pues el blanco está lejos.

»Uno de los lectores más valiosos pareció encontrar los Cantos entretenidos; al menos, fue lo que dijo después de 20 minutos, con acento de aliviada sorpresa, ya que había sido criado en el concepto italiano de la poesía; algo oprimente y que debe ser reverenciado.

»Sáltese todo lo que no entienda y siga hasta que lo capte de nuevo. Toda tontería acerca de *lenguas extranjeras* lo dificulta. Las citas están o explicadas de inmediato por la repetición o tratan definidamente *de* las cosas indicadas. Si el lector no sabe lo que es un elefante, entonces la palabra es obscura.

»Reconozco que hay un par de citas griegas, una en

el Canto 39, que no pueden comprenderse sin saber griego; pero si puedo llevar al lector a aprender al menos *ese* griego, ella o él sin duda se llenarán de una gratitud duradera. Y si no, ¿qué daño? Yo no puedo ocultar el hecho de que el idioma griego existió«. (Carta a Sarah Perkins Cope, de 15 de enero de 1934).

»Yo creo que cuando los Cantos estén terminados, *todas* las palabras extranjeras, griegas, etc., serán subrayados, innecesarios para el sentido. Quiero decir que existirá un sentido completo sin ellas; estará ahí, en el texto Americano; pero el griego, ideogramas, etc., indicarán una *duración* desde donde o desde cuando. Si Ud. puede encontrar una manera *más breve* de obtener esta repetición o resonancia, dígaselo a *papá* y procuraremos emplearla.

»Narrativo no es lo mismo que lírico; técnicas diferentes para canción y relato. 'Debería, podría', etc., abreviaciones disminuyen el esfuerzo del ojo. También muestran velocidad de la mente del personaje original que se supone está hablando, o varias coloraciones o grados de importancia o énfasis atribuidos por el protagonista del momento.

»Toda disposición tipográfica, colocación de palabras *en* la página, tiene por objeto facilitar la entonación en el lector, sea que esté leyendo en silencio para sí mismo o en voz alta a sus amigos. De tener tiempo y técnica, yo podría aún haber escrito la notación musical de pasajes o las 'entradas a la canción'.

»*No* hay obscuridad *intencional*. Hay condensación al máximum. Es imposible hacer que lo hondo sea tan rápidamente comprensible como lo escaso.

»El orden de las palabras y de los sonidos *debería* inducir a la lectura adecuada, al tono de voz adecuado, etc., pero *no* puede salvar a los tontos de la estupidez, etc. Si la malhadada cuerda del violín no está

tensa no le servirá de nada al ejecutante doblarlo. Y así a continuación.

»En cuanto a la *forma de los Cantos.* Todo lo que puedo decir o rogar es: *esperen* a que esté ahí. Quiero decir, esperen hasta que los haya escrito y entonces, si no aparece, comenzaré la exégesis«. (Carta a Hubert Creekmore, de febrero de 1939).

»Tal vez a medida que el poema avanza seré capaz de aclarar muchas cosas. Teniendo la osadía de intentar un poema de 100 a 120 cantos mucho tiempo después de que toda la humanidad ha sido conminada a no intentar nunca más un poema de alguna extensión, tengo que zigzaguear como pueda.

»Los primeros 11 Cantos son preparación de la paleta. *Tengo* que conseguir todos los colores o elementos que deseo para el poema. Algunos quizás demasiado enigmática o abreviadamente. Tengo la esperanza, y que el cielo me ayude, de incorporarlos a alguna especie de dibujo y arquitectura más tarde«. (Carta a Félix E. Shelling, de 8 de julio de 1922).

La alteración en el orden cronológico de las cartas transcritas permite apreciar el cambio de intenciones del autor durante la composición de los *Cantos,* y cómo la seguridad que demuestra en 1939 no está enteramente avalada por sus ideas de 1922.

Son muchas más y de muy diversa índole las advertencias de Pound sobre sus *Cantos;* pero después de haberlas visto en fila, nos quedamos con las de sus cartas, expuestas privadamente, sin ánimo de beneficiar una obra en proceso de publicación y sólo dirigidas por el afán legítimo de esclarecer a los amigos el significado general de este poema y las dificultades de su ejecución en detalle. Un cierto hastío frente a tantas opiniones que han de recibirse como la lluvia, »sobre mojado«, nos recomienda igualmente refugiarnos en el silencio.

El profesor Kenner, hombre de razón, que ha escrito estudios agudísimos sobre Eliot *(The Invisible Poet)*, Wyndham Lewis, Joyce y Samuel Beckett, opina en *The Poetry of Ezra Pound:* »Si se toma como llave el *dictum* de Pound sobre la historia de la cultura como historia de las ideas que se hacen acción ('ideas going into action'), se obtiene:

Canto	1	Obertura: acción poética.
	2-16	Ideas griegas en acción: Renacimiento y Contemporáneas.
	31-41	Ideas Jeffersonianas en acción: América e Italia.
	42-51	*Stasis:* Sabiduría popular y sumario.
	52	Orden Cósmico.
	53-61	Ideas en acción: China.
	62-71	Ideas en acción: Adams.
	74-84	*Stasis:* Crisis contemporáneas a guisa de lírica personal«.

Acota el mismo Kenner: »El lector familiarizado con el poema no tendrá dificultad en pensar otros esquemas, todos los cuales pueden revelar alguna dimensión de su vida«. »Lo que doy no es un conjunto de respuestas a un *puzzle,* sino un instrumento de exégesis cuya utilidad, como la de cualquier otro instrumento, depende de las manos en las que cae«.

Las manos de quien escribe ahora están demasiado ocupadas en su intento de darse a comprender: no son aptas para el trabajo que Hugh Kenner realizó tan perfectamente en su obra con tres Apéndices. Los *Cantos,* que admiro de manera ambivalente, plurivalente, no son la materia de la cual pueda extraer espíritu. Ese espíritu virtual no adquiere cuerpo ante mis ojos. O, sin metáforas: mi ensayo de entender a Pound y decir cómo se detiene aquí.

La excusa será sazonada por una especie de rapto

verbal en que caí cuando leía aún este poema y pensaba (aún) que llegaría el momento en que lo entendiese.

»¿Quieren saber de qué hablamos?... de litteris et de armis, praestantibusque ingeniis,... De antiguos tiempos y de los nuestros; libros, armas, y de gente de genio extraordinario, de antiguos tiempos y los nuestros, en suma, las materias ordinarias de la conversación entre gente inteligente« (Canto XI).

Esto nos contesta Pound si le preguntamos de qué trata su poema. Y lo dice, naturalmente, en los mismos Cantos, que como toda obra mayor, contienen sus propias preguntas y respuestas... a quien quiera oír.

Para oírle, hay que leerle; y pocos poetas vivos muestran una cara tan difícil para el simple curioso. Es que no conversa con el curioso. No puede ver al curioso; y el simple curioso no le ve. Es cierto que, a veces, lo dice en latín. Nosotros, que hemos traducido »the usual subjects of conversation between intelligent men« por las »materias ordinarias«... deteriorando los sujetos y reduciéndolos a »materias«, no lo entenderemos fácilmente.

Podría haberlo dicho, además, en griego, en francés, en alemán, en italiano, chino, provenzal, aun en castellano. Porque éstas son las lenguas en que sus cantos conversan de letras y de armas, aunque las armas más agudas, las letras más candentes son las de su poderoso inglés de americano del oeste desterrada en plena Europa: en Londres, en París, en Rapallo. »I am a product, said the young lady, of Mitteleuropa«. (Canto XXXV). No está desterrado, sino arraigado, con violencia de inmigrante que cava la tierra a su alrededor hasta hacerla propicia, que honra a los dioses de esa tierra (aun cuando los nativos, los naturales, ya no crean en sus dioses) y retoña.

Esa »young lady« citada a destiempo, sufre la corrosiva sátira del poeta, que no es un producto de »mit-

teleuropa« ni los admite encarnados en »productos de mittelamerica«, sátira política, aunque no siempre »polite«, como llamó a ciertos ensayos, nunca inoportunamente cortés, siempre ajustada a la mano que toma.

Los dioses lo protegen. Algunos dioses, ¿los más grandes?, aman a estos humanos que se arrojan a los montes a buscarlos, que los llaman a grandes gritos, que admiten las pruebas rudas si suponen que el ángel (o el demonio) con quien luchan es un dios disfrazado. Pero los pequeños dioses, los pequeños demonios que suelen detentar el poder, odian al poeta que sale de su casa (¡que se quede en su casa, entre sus libros y enredaderas!), que camina por la calle y va a donde quiere ir, a un sitio preciso, a la puerta de un Banco en ocasiones, y quiere entrar a la bóveda. ¡Fuera de la bóveda los poetas! Al cementerio los poetas, al hospital (para enfermos mentales). Los antiguos dioses romanos y griegos, que este poeta americano y voluntarioso quiso conocer, quiso tratar, quiso imitar, se le dieron con sus formas puras y también son las formas impuras de lo que no se puede decir; y dijo cuanto quiso. Los sabios orientales, que fue a buscar, le contestaron: le contestaron en su propio idioma en que los signos son complejos y los significados, uno por uno, sensibles, como con los dedos; y el poeta habló esa lengua de sabios, esa lengua múltiple de erizos, pero de sabor pulido, mesurado.

El que tradujo a Propercio, y vivió a Propercio, el que tradujo a Confucio reviviéndolo, entró al reino de ciegos y videntes que algunos llaman Economía, y otros abominación y exceso...

Entró como poeta, como ciego y vidente a la vez, tanteando y tocando con los dedos, modelando con los dedos lo que diría la voz: gustando y con disgusto. También como americano: deseando »lo mejor«. Este maravilloso rasgo, no rasgo, estilo, forma de vida, es la verdadera y más grata (aunque tan difícil) »american

way of life«. El querer siempre lo mejor; el no admitir engaño, el deseo ingenuo y magnífico de lo más alto; que los eleva por sí mismo, aun si no alcanzan la altura. El gran deseo de exceler, que define Pound en 1936, común a Henry James y a él mismo.

En el mundo o museo económico que crea Pound para la poesía, museo vivo, acuario, mar, o urbe laboriosa y terrible (asesinatos se consuman, el trigo crece en los montes, los ejércitos disputan el pan a los niños), en este país nuevo que la poesía no había poblado, prospera la poesía más sorprendente de Ezra Pound. Todos sus *Cantos* claman al cielo por el hombre y en contra del hombre económico, claman a la tierra y la toman por testigo, a la historia y la sacuden del polvo, a la sabiduría y la vuelven vida sentenciosa, práctica, aplicada. Las crisis y las pequeñas miserias y frustraciones, los dolores de parto y la gestación de obras de arte muertas, guerras y fundaciones, procuran dar sentido y coherencia a la exhumación de una América poética que no se canta con la dulce voz del ave, sino con la imprecación del animal que rompe la jaula ficticia donde las buenas costumbres confinaron a la poesía, y en el medio de nosotros, en nuestra vida en ciudades o desiertos o costas, denuncia la maldición presente y activa de la usura; no la usura del tiempo, no la del espacio solamente, sino la del hombre hacia el hombre, del hombre contra el hombre.

ANTOLOGIA

DE SUS POEMAS

A SU CARA EN EL ESPEJO

¡Oh cara rara en el espejo!
Oh malandrín, oh huésped santo,
oh lastimoso necio mío,
¿qué contestar? Oh tú miríada
que centelleas, luces, pasas,
ríes, revocas o perduras
¿Soy yo, soy yo, soy yo?
¿Quién eres tú?

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES DE HEINE

IV

Soñé ser Dios inmerso
en gozos celestiales;
ángeles en sitiales
elogiaban mi verso.

EL ALTAR

Construyamos aquí una amistad memorable,
la llama y el otoño y la rosa verdosa de amores
llamáronse aquí con su nombre; es un sitio famoso;
Donde han estado, aquí, el lugar es sacro.

LA PINTURA[1]

Los ojos de esta dama muerta me hablan.
Aquí hubo amor, no para ser hundido.
Aquí deseo, no para besado.
Los ojos de esta dama muerta me hablan.

[1]Venus reclinada, de Jacopo del Sellaio (1442-1493).

DE JACOPO DEL SELLAIO

Este hombre supo los caminos
del amor más secretos. Hombre alguno
pudo pintar aquello sin saber.
Y ahora ella se ha ido, la de Cypris.
Tú estás, y eres 'Las Islas' para mí.

He aquí lo que nos sobrevive:
Los ojos de esta dama muerta me hablan.

MEDITATIO

Cuando yo considero con cuidado
las curiosas costumbres de los perros
tengo que concluir:
el hombre es superior.

Cuando yo considero, amigo mío,
las curiosas costumbres de los hombres,
confieso: tengo dudas.

CODA

Oh mis canciones,
por qué miráis con tanto afán y tan curiosamente
las caras de la gente?
Encontraréis en ellas los difuntos
todos juntos?

EN UNA ESTACION DEL METRO

Estas caras que aparecen entremedio;
pétalos en ramaje negro y húmedo.

ALBA

Helada como hojas húmedas pálidas
del lirio del valle
yace a mi lado en la penumbra.

»IONE, MUERTO EL AÑO LARGO«

Vacíos los caminos,
vacíos los caminos de esta tierra
y las flores caídas, con cabezas pesadas.
Dóblanse en vano.
Vacíos los caminos de esta tierra
                Donde Ione
anduvo una vez y no anda ahora.
Mas parece haberse ido recién.

[ἱΜέρρα]

Tu alma
crecida en saciedad delicada,
Axis.
Oh Axis,
languidezco por tus labios.
Languidezco por tu tórax,
tú incesante; inasible.

»TO FORMIANO'S YOUNG LADY FRIEND,
AFTER VALERIUS CATULLUS«

¡Salud! Oh Joven de nariz no muy
pequeña. Cuyo pie
horrible, cuyos ojos
no son negros, los dedos no son largos,
¿la boca es seca? ¡no! la lengua es sin
duda no demasiado refinada.
Eres amiga de Formiano (vende
cosméticos) y llámante »la bella«
de la Provincia y eres
comparada con Lesbia todavía!

¡Oh edad idiota!

SEPARACION EN EL RIO KIANG

Ko-Jin va al oeste desde Ko-kaku-ro,
las flores de humo esparcidas sobre el río.
Su velamen bloquea solitario el cielo distante.
Y ahora veo sólo el río,
el largo Kiang que alcanza al cielo.

De *Rihaku.*

AL DESPEDIRSE DE UN AMIGO

Montes azules al norte de las murallas,
blanco río moviéndose por ellos;
aquí debemos separarnos
e irnos a través del pasto muerto por mil millas.

Mente como una nube amplia que flota,
puesta de sol como separación de amigos antiguos
que se inclinan por sobre sus manos cogidas a distancia.
Nuestros caballos se hacen venias
mientras nos separamos.

De *Rihaku*

VENGAN MIS CANTILENAS

Vengan mis cantilenas
vaciemos nuestros odios en un mazo y acabemos con ellos,
sol caliente, agua clara, viento fresco,
que yo me libre de pavimentos,
que me libere de editores,
que venga gente hermosa
vistiendo seda cruda de color adecuado,
vengan graciosos conversadores,
vengan los ágiles de ingenio
los de maneras alegres, los insolentes, los exultantes.
Hablo de lagos bruñidos,
de aire seco, claro como el metal.

LANGUE D'OC: ALBA

Cuando a su amigo el ruiseñor le canta
todo el día y de noche hasta horas altas
estamos con mi amor
en la glorieta en flor
y el sereno en la almena
grita:
    arriba, bribón, levántate,

    veo la blanca luz, ya la noche se fue.

HUGH SELWYN MAUBERLEY
IV

Estos lucharon de todos modos,
y creían algunos,
                    pro domo, de todos modos...
Rápido alguno con las armas,
por aventura alguno,
alguno por temor a ser muy débil,
alguno por temor a la censura,
algunos por amor a la matanza imaginada,
y aprendiendo más tarde...
algunos por temor, aprendiendo el amor a la matanza;
Y murieron algunos, pro patria,
                    non »dulce« non »et decor«...
caminaron con el ojo-profundo en el infierno
creyendo en las mentiras de los viejos,
                        y luego no creyéndolas,
volvieron a casa, a casa a una mentira,
a casa a muchas decepciones,
a casa a las mentiras viejas y a nueva
                                infamia;
usura vieja-en-años, gruesa-en-años
y mentirosos en lugares públicos.

Atrevimiento como nunca, pérdida como nunca.
Sangre joven, alta sangre,
bellas mejillas y cuerpos hermosos;
fortaleza como nunca
franqueza como nunca.
desilusiones nunca oídas en los tiempos antiguos,
histerias, confesiones de trincheras,
risas de vientres muertos.

SOBRE EL MUELLE

Sobre el muelle tranquilo a medianoche
amarrada a la altura del gran mástil
cuelga la luna. Lo que parecía
tan lejano es un globo perdido por un niño.

De *T. E. Hulme.*

OTOÑO

Mancha de frío en la noche de otoño
Camino afuera
y veo a la luna de buenos
colores acostado en un arbusto
como un hombre de cara colorada.
No me detuve a hablarle; hice una venia.
Y alrededor estrellas consecuentes
de caras blancas de niños de campo.

De *T. E. Hulme.*

CANTO XLV

CON USURA

Con usura no tiene el hombre casa de buena piedra
cada bloque cortado en liso y bien adecuado
que el diseño pueda cubrir su cara
con usura
no tiene el hombre un paraíso pintado en la pared de su iglesia
harpes et luthes
o donde virgen recibe mensaje
y halo proyéctase de incisión,
con usura
el hombre no ve a Gonzaga y sus herederos y concubinas
ninguna pintura se hace para durar ni convivir
pero se hace para vender y vender rápidamente
con usura, pecado contra natura,
tu pan es siempre más mendrugo añejo
tu pan es seco como papel
sin trigo de la montaña, ni fuerte harina
con usura la línea crece gruesa
con usura no hay límite claro
y el hombre no puede hallar sitio a su morada,
el que labra la piedra es sustraído a su piedra
tejedor sustraído a su telar
C O N U S U R A
lana no viene al mercado
oveja no trae provecho con usura
Usura es acidia, usura
embota la aguja en mano de la doncella
y paraliza la destreza del hilandero. No por usura
vino Pietro Lombardo
no vino Duccio por usura

ni Pier della Francesca; no por usura Zuan Bellin'
ni fue pintada 'La Calunnia'.
Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis,
No hubo iglesia de piedra tallada y sellada: *Adamo me fecit.*
No por usura St. Trophime
No por usura Saint Hilaire,
Usura oxida el buril
Oxida al arte y al artesano
Roe la fibra en el telar
Nadie aprende a urdir oro en su molde;
Azur tiene una úlcera por usura; carmesí no es recamado
Esmeralda no encuentra ningún Memling
Usura asesina al niño en el vientre
Impide el cortejo del joven
Ha traído apatía al lecho, yace
entre la novia joven y su novio
CONTRA NATURA
Han traído rameras para Eleusis
Cadáveres destínanse al banquete
al mandato de usura.

HOMENAJE A SEXTUS PROPERTIUS

Orfeo
Quia pauper amavi

I

Sombras de Calímaco, fantasmas de Filetas el de Coo,
Caminaré por sus praderas,
Yo el primero que vine de la fuente clara
Trayendo a Italia orgías griegas,
                    danza a Italia.
¿Quién les ha enseñado medida tan sutil,
                    en qué salas las han escuchado;
Qué pie golpeó su tiempo,
                    qué aguas han suavizado sus flautas?

Aburridores de Apolo, continuarán, como se sabe, con sus generalidades
                    Marciales,
                    Hemos mantenido en orden nuestras gomas de borrar.
Una Carroza de última moda sigue a los caballos de penachos floridos;
Una Musa joven con amores jóvenes en racimo alrededor
                    asciende conmigo al éter....
Y no es ancho el camino a las Musas.

Los analistas continuarán tomando nota de las reputaciones romanas,
Celebridades trans-caucasianas serán loadas por sobre celebridades romanas,
Expuestas como distensiones del Imperio,
¿Pero en cuanto a qué leer en circunstancias normales?
¿Unas pocas páginas traídas del cerro hendido sin mancilla?

Pido una corona que no me rompa la cabeza.
No hay prisa a su propósito.
Habrá sin duda un estampido después de mis exequias,
En vista de que una larga permanencia aumenta todo
sin consideración a la calidad.

¿Y quién sabría de las torres desmoronadas por un caballo de madera;
O de Aquiles resistiendo a las aguas en Simois
O Héctor que esparce llantas de ruedas,
O de Polydmantus, en Scamander, o Helenos y Deífobos?
Escasamente serían conocidos por las puertas de sus casas, o por Paris.
Poca habladuría, Oh Ilion, Oh Troya
tomada dos veces por los dioses Oecios,
Si Homero no hubiera expuesto tu caso;

También yo entre los últimos sobrinos de esta ciudad
tendré mi día horrible,
Sin piedra sobre mi sepulcro despreciable;
Mis votos vienen de Licia, del Templo de Febo en Patara,
Y mientras tanto mis canciones viajarán,
Y las jóvenes no vírgenes gozarán con ellas
cuando hayan superado la extrañeza,
Pues Orfeo domó a las fieras —
y detuvo al río de Tracia;
y Citareaon movió a las rocas de Tebas
y las hizo danzar hasta formar baluarte a su placer.
Y tú, ¿Oh Polifemo? Aspera Galatea, ¿no estuvo a punto de volver a tus caballos
goteantes, bajo el Etna, a causa de una música?
Veamos bien esta materia.
Con el favor de Apolo y Baco,

Habrá una multitud de jóvenes mujeres que honren mi labia,
Aunque mi casa no está sustentada en columnas Tenarias de Laconia (relacionadas con Neptuno y Cerbero),
Aunque no se despliega en tablones dorados;
Mis huertos no se extienden llanos y amplios
como los bosques de Phaecia, lujuriosos y Jónicos,
Ni mis cavernas atestadas por la vendimia Marcia,
Mi bodega no data de Numa Pompilio,
Ni se eriza de cántaros de vino,
Ni está equipada con patente de heladera;
Pero los compañeros de las Musas
mantendrán sus narices colectivas en mis libros,
Y aburridos de datos históricos, volverán a mi música de danza.

Felices los que son mencionados en mis panfletos,
mis canciones serán una excelente lápida sobre su belleza.
¿Pero en contra de esto?
Ni carísimas pirámides rasguñando a las estrellas en su vía,
Ni las casas modeladas sobre aquélla de Jove en el Elíseo,
Ni las efigies monumentales de Mausoleus,
son elucidación completa de la muerte.

Arde la llama, la lluvia se hunde en grietas
Y todos van a ruina vejada bajo el roce de los años,
El genio queda, ornamento sin muerte,
nombre que no se gasta con los años.

He sido visto en la sombra, recostado en el blando Helicón,
El agua rezumando del caballo de Belerofonte,
Alba, tus reyes, y el reino que tu gente
                    ha construido con tal industria
Serán bostezos en mi lira —con tal habilidad.
Beberá mi boca chica en esas grandes fuentes
»En donde el padre Ennio, antes que yo viniera, ha bebido«.

He repetido a los hermanos Curiacios, y hecho observaciones sobre el
                    venablo de Horacio
(Cerca de la pesebrera de libros de Q. H. Flaccus).
»De« la real Emilia, arrastrada en la balsa conmemorativa,
»De« la demora victoriosa de Fabius y la batalla de Cannae desgraciada,
                    la de la mano izquierda,
De los lares huyendo de la »sede de Roma«...
                    He cantado de todos
Y de Hannibal,
                    y de Jove cuidado por ocas,
Y Febo mirándome desde el árbol Castalio
Dijo entonces: »Idiota! Qué haces en esas aguas:
¿Quién te ha ordenado un libro acerca de héroes?
                    No debes pensar, Propercio,
En tal especie de reputación.
Pequeñas ruedas gastan prados suaves,
Tus libelos serán arrojados, a menudo arrojados a la silla
Donde una niña espera, solitaria, a su amante;
¿Por qué arrancar tus hojas de su árbol?
Ninguna quilla se hundirá por tu genio,
                    Deja que otro remo agite el agua,

Otra rueda, la arena. La altiva turba es tan mala como el alta mar.«
Habló, y me mostró un sitio con su plectro:

Orgías de vendimias, una imagen terrena de Sileno
Fortalecido con sus embestidas, Pan Tegeo,
Los pájaros pequeños de la madre Citarea
tiñen sus rostros Púnicos en el lago de la Gorgona;
Nueve niñas de otras tantas regiones
me traen sus ofrendas en sus manos intactas.

Tal mi cohorte y ambiente. Y ella entrelaza hiedra a su tirso;
Acuerda cantos en las cuerdas;
Rosas mellizas en sus manos.
Y una entre ellas me miró con cara ofendida,
Calíope:
»Siempre contento de ir llevado por los cisnes blancos!

Nunca el rumor de los altos caballos te llevará a batalla;
Nunca los pregoneros dirán tu nombre por sus cuernos clásicos,
Ni Marte te gritará en el bosque en Eonio,
Ni donde Roma arruina las riquezas germanas,
Ni donde el Rin corre con sangre bárbara,
y la corriente lleva a heridos Suevos.
Amantes coronados obviamente, junto a puertas desconocidas,
Perros nocturnos, las señas de una fuga de borrachos,
Estas son tus imágenes, y por ti el hechizamiento de jóvenes
señoras encerradas,

La ofensa a hombres austeros con chicana«.
Así la Señora Calíope
Mojando sus dos manos en la fuente, así
Salpicó nuestra cara con el agua de Filetas de Coo.

III

Medianoche, y una carta me llega de mi querida:
Que vaya a Tívoli:
Al tiro!!
»De las torres mellizas suben yemas brillantes,
En lagunas extensas cae el agua que surge del Aniene«.

¿Qué *debe* hacerse en cuanto a esto?
¿Me confiaré a las sombras intrincadas,
Donde manos audaces pueden violentarme?
Pero si pospongo mi obediencia
a causa de un temor que merece respeto
Seré presa de lamentaciones peores que asaltante nocturno.
Y me habré equivocado
y durará doce meses,
Porque sus manos no tienen cariño a mi respecto,

No hay nadie al que no sean sagrados los amantes a medianoche
Y en la vía Sciro.
Si alguien es un amante
bien puede caminar por la costa Escita,
Barbaridad alguna llegará hasta el extremo de hacerle daño,
La luna llevará su cirio,
las estrellas le mostrarán los malos pasos,

Cupido llevará delante suyo antorchas encendidas
y mantendrá alejados de sus tobillos
a los perros rabiosos.
De tal modo todos los caminos son seguros
y a cualquier hora;
¿Quién tan sin decoro para arrojar la sangre pura de
un pretendiente?
Su cicerone es Cipris.
Y si empresarios de pompas fúnebres siguen mi huella
¿qué?,
vale la pena morir esa muerte.
Ella traerá incienso y coronas a mi tumba,
Ella se sentará como ornamento en
mi pira.

Con la ayuda de Dios, que mis huesos no yazgan en
público
Donde cruzan muchedumbres demasiado asiduas;
Porque así las tumbas de los amantes son profanadas
en exceso.

Que un lugar boscoso y apartado me cubra con follaje
O que me inhumen bajo la duna
de una arena aún no clasificada;
sea como sea no estará mi epitafio en el camino real.

IV

DISCREPANCIA CON LYGDAMUS

Cuéntame lo que oíste de nuestra joven señora cons-
tante
Lygdamus
Y que la gracia comprada de una amante penda
con igual peso sobre tus dos hombros
Pues estoy henchido de complacencias estúpidas
y engañado por tus referencias
A cosas que tú piensas que yo quisiera creer.

No ha de venir vacío el mensajero,
                    y temerá el esclavo lo plausible;
Mucho hablar es tan bueno como tener una casa.
Fuera con ello, dímelo, dilo todo, desde el principio,
Yo lo engullo con las orejas extendidas.
¿Es así? Sollozaba despeinada,
                    y tú lo viste.
¿Vastas aguas fluían de sus ojos?
                    Tú, Lygdamus,
La viste tendida en su cama,
                    no fue un vislumbre en un espejo;
Sin gemas en sus manos de nieve, sin orfebrería,
Triste ropaje envolvía sus brazos delgados.
Su escritorio cerrado a los pies de la cama.
La tristeza pendía sobre la casa, y las sirvientas desoladas
Estaban desoladas porque ella les había contado sus sueños.

Ella, velada al medio del lugar,
Húmedos pañuelos de vellón apretados contra sus ojos nunca secos;
Y un rumor quejoso respondía a nuestras solícitas reprobaciones.
¿Por qué cosas obtendrás recompensa de mí,
                    Lygdamus?
Decir muchas cosas es como tener una casa.
Y la otra mujer »no me ha seducido por sus bellas maneras,
Me ha cogido por medio de veneno de hierbas,
                    ella hace girar la rueda dentada de un rombo,
Ella guisa sapos hinchados, huesos de culebra, plumas botadas por lechuzas,

Me ata con hebras de sudarios.
                    Arañas negras hilan en su cama!

Que sus amantes ronquen en la mañana!
Si la gota acalambrara sus pies!
¿Le gusta que yo duerma solo, aquí,
Lygdamus?
¿Dirá en mis funerales cosas desagradables?«

¿Y tú esperas que yo crea en esto
después de doce meses de aflicción?

Ahora, si alguna vez, es tiempo de limpiar el Helicón;
de echar al campo los caballos Hemonios
Y nombrar según el censo a mis jefes del campamento Romano.
Y si no soy capaz, »Será loable hacer la prueba«
»En cosas de esa magnitud,
la mera voluntad es suficiente«
Los tiempos primitivos cantaron a Venus,
el último canta un tumulto.
Y yo también cantaré de la guerra cuando este asunto de una niña este agotado.
Arrastrando mi mascarón a tierra procederé de modo más augusto.
Mi Musa está impaciente por instruirme en una nueva gama, o gambito,
Arriba, arriba, mi alma, desde tu baja cantilena,
finge un vigor oportuno.
Oh Pierides augustas! Ahora hay un producto boquiabierto:
Así:
»El Eufrates se niega a proteger al Parto y se arrepiente en cuanto a Crasus«.
Y »Pienso que ahora es India la que presta su cuello a tu triunfo«,

Y así adelante, Augustus. »Arabia Virgen tiembla en su recóndita morada«.
Si alguna tierra se substrae en litoral lejano,
es una mera postergación de tu dominio.
Y seguiré a los campamentos
seré debidamente celebrado por cantar los lances de tu caballería,
Quieran los hados vigilar mis días.

v

2

Con todo, tú preguntas en razón de qué yo escribo tantas poesías amorosas
Y de dónde vino este libro blando a mi boca.
Ni Calíope ni Apolo cantaron estas cosas a mi oído,
Mi genio no es otro que una niña.

Si ella con dedos marfileños pasea un son por la lira,
Consideramos el proceso.
Cuán fáciles los dedos moviéndose; si el cabello está en desorden en su frente,
Si ella va en un fulgor de Coo, en un deslizamiento de paño teñido,
Hay un volumen sobre la materia; si sus pestañas se hunden en el sueño,
Hay nuevas tareas para el autor;
Y si juega conmigo sin camisa,
Levantaremos muchas Ilíadas,
Y sea lo que sea, lo que dice y hace
Largos estambres hilaremos de la nada.
Si los hados hubieran consentido a tanto y si, Mecenas,
Fuese capaz de conducir héroes en armaduras, no lo haría,

Ni cantaría de Titanes, ni de la Osa clavada en el Olimpo,
Ni de las calzadas en Pelión,
Tampoco de Tebas en su antigua respetabilidad,
ni de la reputación de Homero en Pérgamo,
Ni del reino dos veces cargado de Jerjes, ni de Remo
y su familia real
Ni de los dignos personajes Cartagineses,
Ni de las minas de Gales y del provecho que Marus sacó de ellas.
Recordaría los negocios de César...
como telón de fondo,
Aunque Calímaco actuó sin ellos,
y sin Teseo,
Sin un infierno, sin Aquiles atendido por dioses,
Sin Ixión, y sin los hijos de Menoetius y el Argos y sin la tumba de
Jove y los Titanes.
Y mis ventrículos no laten por el *ore rotundos* de César,
Tampoco al son de los padres Frigios.
Marinero a los vientos; campesino a sus bueyes;
Al soldado la contabilidad de las heridas, al pastor de ovejunos las ovejas,
Nosotros en cama angosta, de espalda a las batallas:
Cada uno donde puede, gastando el día a su manera.

v

3

Es noble morir de amor y honorable permanecer
por una temporada no cornudo.
Y ella habla mal de mujeres livianas,
no elogiará a Homero
Porque la conducta de Helena es »impropia«.

Cuando, cuando y cuandoquiera que la muerte nos cierre los párpados,
En el Aqueronte moviéndonos desnudos
Sobre la única balsa, victoriosos y conquistados juntamente,
Marius y Jugurtha juntamente,
una maraña de sombras,
César conspira contra India,
El Tigris y el Eufrates, desde ahora, fluirán a su orden,
El Tibet estará lleno de policías romanos,
Los Partos se acostumbrarán a nuestra escultura
y adquirirán la religión romana;
Una balsa en la corriente velada del Aqueronte,
Marius y Jugurtha juntamente.

Tampoco en mis funerales habrá un largo cortejo
llevando lares e imágenes ancestrales;
Ni trompetas henchidas de mi vacío,
Ni será en lecho púrpura;
Brillarán por su ausencia las ropas perfumadas.
Una pequeña procesión plebeya.
Basta, basta, y de sobra
Habrá tres libros en mis exequias
Que portaré como regalo no indigno, a Perséfone.
Tú seguirás, desnudo el pecho rasguñado,
Sin que te canses de gritar mi nombre, ni estarás demasiado fatigada
Para dejar un último beso en mis labios
Cuando se haya quebrado el vaso de ónix Sirio.

»Quién es ahora polvo suelto
Siervo de la pasión era una vez«:
Me basta esta inscripción
»Muerte ¿por qué demoras?«

Alguna vez lamentarás a amigos
Perdidos; es costumbre
Ocuparse de aquéllos que pasaron,

Desde que Adonis fue corneado en Idalia, y la Citarea
Corrió llorando con la cabellera desplegada,
En vano llamas a la sombra,
En vano, Cynthia. Vana llamada a sombra sin respuesta.
Poco hablan pocos huesos.

VII

Feliz oh noche, noche llena de brillo;
Oh lecho alegre por mis largos deleites;
Cuántas palabras conversadas entre abundantes cirios;
Luchas cuando las luces se extinguieron;
Ahora con pechos desnudos forcejea conmigo,
La túnica abierta con lentitud
Y entonces ella separando mis párpados dormidos,
Con sus labios; y era su boca que decía:
Flojo!

Con qué abrazos variados, nuestros brazos cambiándose,
Sus besos, cuántos, lentos en mis labios.
»No hagas de Venus un movimiento ciego,
Los ojos son los guías del amor,
Paris tomó a Elena desnuda del lecho de Menelao,
Cuerpo de Endimión desnudo, brillante cebo de Diana«,
—así al menos lo cuentan.

Mientras se tuercen juntos nuestros hados, saciemos nuestros ojos con amor;
pues una noche larga viene a ti
y un día en que no vuelve el día.
Que los dioses nos pongan cadenas
y no haya día que las rompa.

Necio el que fije un término a la demencia del amor,
Pues el sol arreará caballos negros,
la tierra sacará trigo de la cebada,
El río irá a la fuente
Antes que sepa moderarse Amor,
Nadará el pez en seco.
No, mientras es posible, no acabe el fruto de la vida.
Coronas secas botan pétalos,
con sus cañas se tejen canastos,
Hoy gozamos del gran resuello de los amantes,
mañana el hado nos lo quita.

Aunque tú des todos tus besos
das pocos.

No puedo trasladar a otro mis penas.
Habré muerto en las suyas;
Si ella me otorga tales noches
mi vida es larga, larga en años,
Si me da muchas,
soy Dios por un tiempo.

VIII

Jove, ten piedad de esa mujer infortunada
O una muerte ornamental te será puesta
al debe.
Ha venido el tiempo, el aire jadea tórrido,
La tierra seca palpita contra el calor de la canícula,
Pero el calor no es la raíz de la materia:
Ella no respetó a todos los dioses;

Tales negligencias han destruido a otras señoras jóvenes
antiguamente
Y lo que ellas juraron en los aparadores
lo han dispersado viento y ola.

¿Exacerbó a Venus la existencia de una que se le comparara?
¿La diosa ornamental está llena de envidia?
¿Has despreciado los templos Pelasgos de Juno?,
¿Has negado los bellos ojos de Pallas?
¿O es mi lengua la que te perjudica
con perpetua adscripción de gracias?
Viene, al parecer, y en todo caso
a través de peligros, de muchos peligros
y de una vida perturbada,
La hora gentil de un último día.

Io, en sus primeros años, mugió con la cabeza desviada,
Y ahora bebe el agua del Nilo como un dios,
Ino en sus días jóvenes huyó a tientas de Tebas,
Andrómeda fue ofrecida a una serpiente marina
y casó respetablemente con Perseo,
Callisto, disfrazado de oso,
erró por las praderas de la Arcadia
Mientras un velo negro cubría sus estrellas,
Qué tanto si tus hados se aceleran,
si tu hora de reposo se adelanta,
Puedes hallar deleitosa la tumba,

Dirás que sucumbiste a un peligro idéntico, encantadoramente
idéntico al de Semele,

Y lo creerás, y ella también lo creerá,
siendo experta en experiencias,
Y entre todas las bellezas de Maeonia glorificadas e historiadas
No habrá ninguna en un mejor asiento,
ni una que niegue tu prestigio,

Ahora puedes soportar imperturbable el golpe de la muerte,
O Jove, áspero como es, puede dejar de lado tu último día.
Antigua libertina, que Juno no husmee el asunto.
¿O tal vez Juno misma bajará a lo profundo
Si a la joven la toman?

Habrá, como sea, alboroto en el Olimpo.

IX

1

Los sistros, los rombos giradores cesan en su clamor de acompañamiento;
El laurel quemado yace en la ceniza;
La luna aún declina descendiendo del cielo,

Pero el ulular de la negra lechuza ominosa era audible.

Y una balsa conduce a nuestros hados
en el lago velado hacia Averno
Con el velamen abierto en las aguas cerúleas; verteré lágrimas por dos;
Viviré si ella sigue viviendo,
Si muere iré con ella.
Gran Zeus, salva a la mujer,
o ella se sentará a tus pies velada
a relatarte la larga lista de sus penas.

IX

2

Perséfone y Dis, Dis, tened misericordia con ella,
Hay suficientes mujeres en el infierno,
hartas mujeres hermosas,
Iope y Tiro y Pasifae, y las niñas formales de Achaia,
Y las de Troya, y de Campania,
La muerte ha hincado su diente en el lote,
Averno las desea en lote,
La belleza no dura, no hay hombre que tenga fortuna perenne,
Con pie despacio o pie ligero, la muerte no tarda más que una estación.

IX

3

Mi luz, luz de mis ojos,
escapaste de un gran peligro,
Vuelve a las danzas de Diana la Grande portando regalos adecuados,
Paga tu voto de adoración nocturna
a Diana diosa de las vírgenes,
Y a mí también págame el crédito:
Diez noches en compañía me prometiste.

X

Luz, luz de mis ojos, a una hora tardía en exceso yo estaba merodeando
Intoxicado,
ningún sirviente me conducía,
Y una minúscula muchedumbre de niños pequeños venía en contra

Y yo no sé qué niños,
Y no me gusta hacer cálculos numéricos,
Y algunos agitaban pequeñas antorchas,
y otros tenían flechas,
Y el resto me encadenó,
y ellos estaban desnudos, todos ellos,
Y uno estaba entregado a la lujuria.

»Esa mujer incensada lo consignó a gusto nuestro«.
Así dijo. Y el lazo corredizo en mi cuello.
Y otro dijo »Hazlo caer a plomo!
Empújalo allá, empuja!«
Y otro saltó con esto:
»Cree que no somos dioses«.

»Y ella ha estado esperando al bribón,
y con un nuevo turbante Sidonio,
Y con olores más que Arabes;
Dios sabe dónde ha estado él.
Ella apenas podía mantener sus ojos abiertos,
que ésa sea su fianza.
Ahora ándate!«

Nos acercábamos a la casa,
y le dieron otro tirón a mi capa,
Y era la mañana, y yo quise ver si ella estaba sola y durmiendo.
Y Cinthia estaba sola en su cama,
Quedé estupefacto
Nunca la había visto tan hermosa,
No, ni siquiera cuando estaba con túnica de púrpura.

Tal apariencia me fue presentada, a mi, recientemente emergido de mis visiones,
Se observará que tiene valor la pura forma.

»Eres un inspector de amantes muy madrugador,
¿Crees que yo he adoptado tus costumbres?«
No había en la cama señales de encuentro voluptuoso,
Signo alguno de tercera persona.

Continuó:

»Ningún íncubo ha estrujado su cuerpo contra mí,
Aunque los espíritus son celebrados por sus adulterios
Y ahora voy al templo de Vesta...«
y así a continuación.

Desde ese día no he tenido noche buena.

XI

1

Actos antipáticos de tu liviandad!
Muchos y muchos.
Cuelgo aquí, de espantapájaros para amantes.

XI

2

¡Escapa! No hay escape, oh idiota,
Huye, si quieres, a Ranaus,
te seguirá el deseo
Aunque te eleves en el aire sobre el dorado lomo de Pegaso,
Aunque tengas las sandalias aladas de Perseo
Que te alcen a través del aire hendido,
Las altas huellas de Hermes no te darán refugio.

Amor está encima de ti, el amor cabalga en los amantes,
una masa pesada en cuellos libres.

De nuestros ojos huyes y no de la ciudad,
no haces nada, urdes tramas inanes contra mí,
lánguidamente extiendes el lazo
que ya me es familiar.

Y aun de nuevo, y nuevamente, un rumor suena en mis oídos.
De ti, rumores por toda la ciudad,
ninguno bueno.

»Tú no debes creer a las lenguas hostiles.
La Belleza es el pasto de la calumnia.
Todas las mujeres amables lo han sabido,
Tu gloria no está manchada por el tósigo,
Febo es testigo, nuestras manos están inmaculadas«.

Un amante extranjero humilló el reino de Helena
y ella fue devuelta a casa en vida;
La Citarea rebajada por lascivia de Marte
reina en los cielos respetables...

Oh, Oh, basta con esto,
en cavernas regadas de rocío,
Las Musas, persistiendo en las rocas musgosas!
al borde de las rocas;
Los raptos diestros de Zeus, en los días antiguos,
ardiendo por Semele, perdido por Io.
Como el pájaro voló desde las vigas Troyanas,
Ida ha yacido con pastor, ella entre ovejas ha dormido.

Aun ahí, no hay salida:
Ni el litoral Hircanio, ni en buscar la playa de Eos.

Todas las cosas se perdonan por una noche de tus juegos...
Aunque caminas por la Vía Sacra, con abanico de pavo real.

XII

¿Quién, quién será el otro que confíe su niña a un amigo?
El amor interfiere en las fidelidades;
Los dioses han llevado vergüenza a sus parientes;
Cada hombre quiere la granada para sí,
Gente amable y armónica es empujada incontinenti a duelos,
Cierta persona adúltera y troyana vino adonde Menelao bajo los ritos
de hospitalidad,
Y hubo un caso en Colchis, Jasón y esa mujer en Colchis;
Y además, Lynceus,
tú estabas bebido.

¿Puedes soportar tal promiscuidad?
Ella no era reputada por su fidelidad;
Pero ensartar un cuchillo en mis miembros vitales, pasar por el trago
de veneno,
Preferible, hijo mío, mi querido Lynceus
Camarada, camarada de mi vida, mi peculio, mi persona;
Pero a una cama, a una sola cama, mi querido Lynceus,
desapruebo tu concurrencia;
Pediré un don semejante, de Jove.
Y escribiste de Achelous, que contendió con Hércules,
Escribiste de los caballos de Adrastus y de los ritos funerarios de Aquenor,

Y no dejarás de imitar a Esquilo,
Aunque hiciste un picadillo de Antimachus,
Crees que vas a hacer Homero,
Y, todavía, una niña desdeña a los dioses.
De todas estas jóvenes
ninguna ha averiguado el orígen del mundo,
Ni el modo de operar de los eclipses
O si es que va a quedar siquiera un poco de nosotros
Después que atravesemos las ondas infernales;
si cae el trueno con premeditación;
Ni cosa alguna de importancia.

Virgilio es jefe de la policía de Febo en las ciénagas de Actio,
El puede hacer la lista de las naves de César.
El se emociona ante las armas de Ilión,
El sacude las armas Troyanas de Eneas,
Y calcula pertrechos en las costas Lavinias.
Abrid camino, vosotros autores Romanos,
despejad la calle, vosotros Oh Griegos,
Porque una Ilíada mucho más grande está en proceso de construcción
(y por orden Imperial)
Despejad las calles, Oh Griegos, vosotros.

Tú también lo sigues, »bajo la sombra de los pinos Frigios;
Tirsis y Dafne en cañas cortadas,
Y cómo diez pecados pueden corromper a las doncellas;
Cabritos por cohecho y estrujadas ubres,

Vendiendo, alegre, amores pobres por manzanas baratas.

Titiro pudo haber cantado a la misma raposa;
Coridón tentó a Alexis,
Lo mismo hacen los hacendados principales, y yaciendo cansados en su avena
Son elogiados por Hamadríades tolerantes.«
Adelante, según la prescripción de Ascreus, antiguo, respetado, Wordsworthian:
»Un campo plano para juncos, racimos crecen en la loma«.

Y protégeme, escasa fortuna he dejado en mi casa.
Yo, que no tengo un general de antepasado!
Triunfaré entre las jóvenes señoras de carácter indeterminado,
Mi talento aclamado en sus banquetes,
Me honrarán con guirnaldas de ayer.
Y el dios pega en el tuétano.

Como una tortuga adiestrada y cumplida,
Haré versos a tu manera, si ella lo manda,
Con su marido que pide remisión de la sentencia,
Y aun esta infamia no atraerá lectores numerosos
Aunque haya en ello una pasión erudita o violenta,
Pues la nobleza del populacho no admite nada bajo su altura.
Uno debe tener resonancia, resonancia y sonido... como un ganso.

Varro cantó la expedición de Jasón,
Varro, de su gran pasión Leucadia,
Hay canto en el pergamino; Catulo, altamente indecoroso,

De Lesbia, conocida por encima de Helena,
Y en las páginas teñidas de Calvus,
Calvus lamenta a Quintilia,
Y recién ahora Gallus ha cantado a Lycoris,
Hermosa, hermosísima Lycoris—
Las aguas del Estigio fluyen sobre la herida:
Y ahora Propercio a Cinthia, colocándose entre éstos.

CANTUS PLANUS

La negra pantera yace junto al rosal
Y los faunos vienen a olfatear sus costados:

Evohé, Evohé, Evohé Baco, Oh
ZAGREUS, *Zagreus*, Zagreus,

La pantera negra yace junto a su rosal.

|| Hesper adest. Hesper || adest.
Hesper || adest.

NOTA A LAS VERSIONES

Los poemas que se presentan en esta antología fueron originalmente publicados por Ezra Pound en diversos volúmenes. Se los puede sin embargo ordenar en tres grandes grupos: los que forman parte de *Personae*, sus poemas líricos breves; el *Homage to Sextus Propertius*, obra de transición para algunos, eje y médula de la poesía de Pound para otros; y los *Cantos*.

Somos de los que creen que el *Propertius* tiene más interés y valor que las restantes obras de Pound. Es por eso que ordenamos esta Antología de modo que el *Homenaje* resaltara. Las demás versiones se disponen como una preparación a la de este poema.

En todo caso es necesario dar excusas: Justificar, por ejemplo, la inclusión de dos poemas de T. E. Hulme, persona distinta a Pound y, aun, opuesta a él. El hecho de haberse publicado los versos de Hulme como apéndice de un volumen de Pound, la circunstancia de ser Hulme el padre o la madre del *imagism* poundiano, el influjo que tuvieron sus ideas y actitudes en las de Pound, explican que se agregue al final de la muestra de *Personae* su nombre; los dos poemas que lo representan no habían sido nunca traducidos al castellano.

El *Canto* XLV, *Con Usura*, ha sido muchas veces traducido a nuestra lengua. Su relativa claridad de intenciones facilita la versión y la lectura. Uno se ilusiona pensando que ha entrado a los *Cantos* y que los entiende y goza. ¿Cómo negarse este placer? Ya que no será completo, pues dejamos los *Cantos* fuera de nuestro camino, es justo aprovechar el más accesible de sus fragmentos.

La versión del *Homage to Sextus Propertius* no quiere o no puede ser del todo literal. Pero tampoco utiliza la excusa que ofrece el mismo *Homage:* la de ser una paráfrasis, un comentario al texto traducido, una crítica a las personas y costumbres, historias y sentimientos del poema elegido. La versión de los nombres propios es en parte fantástica.

Esta primera versión castellana del más hermoso poema de Ezra Pound (si es de Pound), única versión del *Homenaje* a cualquier lengua según nuestras noticias, se conforma con ser aproximada y probable; deja su exactitud y certidumbre a la obra original.

Nos ayudamos, para realizarla, con los textos de las *Elegías* de Propercio, en lección bilingüe italiano-latina. El cuadro de equivalencia, entre las diversas partes del *Homage* y las *Elegías*, preparado por Hugh Kenner (*The Poetry of Ezra Pound*), es el siguiente:

Uno:	iii-1, líneas 1-11, 14, 15-23, 25-33, 35-8; iii-2, líneas 1-26.
Dos:	iii-3, líneas 1-52.
Tres:	iii-16, líneas 1-30.
Cuatro:	iii-6, líneas 1-19, 25-33, con unas pocas líneas omitidas y traspuestas.
Cinco:	ii-10, líneas 1-20; ii-1, líneas 1-26, 37-50.
Seis:	ii-13a, línea 17; iii-5, líneas 13-16; iii-4, líneas 1-6; iii-5, líneas 13-16; ii-13a, líneas 19-30, 35-6, 50-8.

Siete: ii-15, líneas 1-16, 23-6, 29-34, 49, 51-4, 50, 35-40.

Ocho: ii-28, líneas 1-34.

Nueve: ii-28, líneas 35-46; ii-28a, líneas 47-62.

Diez: ii-29, líneas 1-22; ii-29a, líneas 23-42.

Once: ii-30, líneas 1-8; ii-32, líneas 17-20, 23-8, 31-4; ii-30, líneas 26-30; ii-32, línea 35.

Doce: ii-34, líneas 1, 3, 5, 6-18, 33, 37-8, 41, 45-6, 51-4, 61-78, 55-60, 81-94.

El curioso que recurra a las *Elegías* saldrá, sin duda, ganando.

Luciano Anceschi, *Ezra Pound y el Humanismo Poético Americano*. En: Cuadernos Hispano Americanos. Agosto-septiembre, 1962.

James S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of literary allusion in James Joyce's Finnegan's Wake*. The Viking Press. New York, 1960.

Herbert Bergman, *Ezra Pound and Walt Whitman*. En: American Literature. March, 1955.

R. P. Blackmur, *Form and Value in Modern Poetry*. Doubleday Anchor Books. New York, 1957.

Louise Bogan, *Achievement in American Poetry*. Gateway Editions. Chicago, 1951.

Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*. Holt, Rinehart and Winston. New York, 1960.

Van Wyck Brooks, *The Confident Years: 1885-1915*. Everyman's Library. E. P. Dutton and Company, Inc. New York, 1955.

Glauco Cambon, *La testimonianza epistolare di Pound*. En: Aut Aut Nº 33, Maggio, 1956.

Ernesto Cardenal. *El caso de Pound*. En: Cultura Nº 21. Julio-septiembre, 1960.

Hayden Carruth, *La poesia di Ezra Pound*. En: Prospetti, Nº 16. Estate, 1956.

Malcolm Cowley, *Pound Reweighed*. En: The Reporter. March 2, 1961.

David Daiches, *Poetry and the Modern World*. The University of Chicago Press. Chicago, 1957.

David Daiches, *The Present Age in British Literature*. Indiana University Press. Bloomington, 1958.

Robert Gorham Davis, *Pound, Jeffers and others (The Cantos of Ezra Pound)* En: Partisan Review: November, 1948.

Denis Donoghue, *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama*. Princenton University Press. Princenton, New Jersey, 1959.

Richard Ellmann, *James Joyce*. Oxford University Press. New York, 1959.

John J. Espey, *Ezra Pound's Mauberley. A study in composition*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1955.

Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The early years*. The Viking Press. New York, 1954.

Kimon Friar, Malcolm Brinnin, *Modern Poetry. American and British*. Appleton-Century-Crofts, Inc. New York, 1951.

Gilbert Highet, *The Classical Tradition. (Greek and Roman Influences on Western Literature)*. Oxford University Press. New York, 1957.

Graham Hough, *Image and Experience. Reflections on a Literary Revolution*. Gerald Duckworth and Co. London, 1960.

Samuel Hynes, *Pound and prose tradition*. En: Yale Review. Summer, 1962.

Alun R. Jones, *The life and opinions of T. E. Hulme*. Victor Gollancz Ltd. London, 1960.

James Joyce, *The Critical Writings (Edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann)*. The Viking Press. New York, 1959.

Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*. Faber and Faber. London, 1955.

Hugh Kenner, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. Mc. Donald, Obolensky. New York, 1959.

F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry. A Study of the Contemporary Situation*. Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1960.

Wyndham Lewis, *Ezra Pound. (Dal volume Ezra Pound by Wyndham Lewis. Three essays). (Versione dall' inglese di Mary de Rachewiltz)*. En: Il Verri, N. 1, 1958.

F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry*. A Galaxy Book. Oxford University Press. New York, 1959.

Michel de Montaigne, *Essais. Texte établi, etc., par Albert Thibaudet*. Bibliothèque de la Pléïade. N. R. F. Paris, 1950.

Charles Norman, *Ezra Pound*. The Macmillan Company. New York, 1960.

William Van O'Connor, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*. The University of Chicago Press. Chicago, 1948.

Napoleone Orsini, *Ezra Pound, critico letterario*. En: Letterature Moderne. Gennaio-Febraio, 1957.

Roy Harvey Pearce, *Ezra Pound's Appraisal of Walt Whitman: Addendum*. En: Modern Language Notes. January, 1959.

Ezra Pound, *Personae. Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. Faber and Faber. London, 1952.

Ezra Pound, *Diptych Rome-London: Homage to Sextus Propertius. Hugh Selwyn Mauberley-Contacts and life*. Vanni Scheiwiller. Milano, 1957.

Ezra Pound, *Selected Poems. With an Introduction by T. S. Eliot*. Faber and Faber. London, 1954.

Ezra Pound, *Selected Poems of Ezra Pound (Suggestions of Hugh Kenner and Hayden Carruth in regard to the texts)*. New Directions. New York, 1957.

Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*. Faber and Faber. London, 1954.

Ezra Pound, *Canti Pisani di Ezra con testo a fronte. Traduzione, Introduzione e Note di Alfredo Rizzardi*. Guanda Editore. Parma, 1957.

Ezra Pound, *Los Cantos Pisanos. Versión, Prólogo y Notas de Jesús Pardo*. Adonais CLXXVIII-IX. Ediciones Rialp. Madrid, 1960.

Ezra Pound, *Section: Rock — Drill 85— 95 de los cantares. All'insegna del pesce d'oro*. Milano, 1955.

Ezra Pound, *Thrones. 96-109 de los cantares*. Faber and Faber. London, 1960.

Ezra Pound, *From Canto* CXIII (113). En: Poetry. October, 1962.

Ezra Pound, *The Spirit of Romance*. Peter Owen Limited. London, 1952.

Ezra Pound, *A B C of Reading*. New Directions. New York. s. f.

Ezra Pound, *Make it New*. Yale University Press. New Haven, 1938.

Ezra Pound, *Guide to Kulchur*. Peter Owen Limited. London, 1960.

Ezra Pound, *Impact. Essays on Ignorance and the*

Decline of American Civilization. Edited with an Introduction by Noel Stock. Henry Regnery Company. Chicago, 1960.

Ezra Pound, *Pavannes and Divagations.* Peter Owen Limited. London, 1960.

Ezra Pound, *Literary Essays.* Faber and Faber. London, 1954.

Ezra Pound, *Saggi Letterari. A cura e con introduzione di T. S. Eliot.* (Traduzione dall' inglese di Nemi d' Agostino). Garzanti. Milano, 1957.

Ezra Pound, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941. Edited by D. D. Paige.* Faber and Faber. London, 1951.

Ezra Pound, *Rimbaud: Five French* Poems. All' insegna del pesce d'oro. Milano, 1957.

Ezra Pound, *Riccardo da S. Vittore: Pensieri sull' amore.* All" insegna della Baita Van Gogh. Scheiwiller. Milano, 1956.

Ezra Pound, *Confucio: Studio integrale, e L' asse che non vacilla. Versione e commento di Ezra Pound, con una nota sui clasici in pietra di Achilles Fang.* All' insegna del pesce d'oro. Milano, 1960.

Ezra Pound, Ernest Fenollosa, *The classic Noh Theatre of Japan. (With an Introduction by William Butler Yeats).* New Directions. New York, 1959.

Ezra Pound, *Confucian Analects translated and introduced by Ezra Pound.* Peter Owen Limited. London, 1956.

Ezra Pound. *The Confucian Odes. The Classic anthology defined by Confucius.* New Directions. New York, 1959.

Mario Praz. *Cronache letterarie anglo-sassoni,* Vol. I. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma, 1950.

J. B. Priestley, *Literature and Western Man.* Harpers and Brothers. New York, 1960.

Sesto Properzio, *Elegie. Testo latino e traduzione in versi italiani di Giuseppe Lipparini.* Nicola Zanichelli Editore. Bologna, 1956.

Herbert Read, *The Tenth Muse. (Essays in criticism).* Grove Press Inc. New York, 1958.

Alfredo Rizzardi, *Eliot Minore.* En: Aut Aut, Nº 33, Maggio, 1956.

Aldo Rossi, *Ezra Pound*. En: Paragone, Nº 116. Agosto, 1959.

R. A. Scott - James, *Fifty years of English Literature (1900-1950)*. Longmans. London, 1958.

Arthur Schopenhauer, *On Style*. En: The Art of Literature. (Translated by T. Bayley Saunders). Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan Press. Ann Arbor, 1960.

Grover Smith, Jr., *T. S. Eliot's Poetry and Plays. A study in Sources and Meanings*. The University of Chicago Press. Chicago, 1958.

Carlos Viola Soto, *Verse as Song*. En: Sur, Nº 274. Enero-febrero, 1962.

J. P. Sullivan, *The poet as translator. Ezra Pound and Sextus Propertius*. En: The Kenyon Review. Summer, 1961.

Allen Tate, *The Man of letters in the Modern World. (Selected essays 1928-1955)*. Meridian Books. New York, 1955.

William York Tindall, *The Literary Symbol*. A Midland Book. Indiana University Press. Bloomington 1955.

William York Tindall, *Forces in Modern British Literature*. Vintage Books. New York, 1952.

John Unterecker, *A Reader's Guide to W. B. Yeats. A Poem by poem analysis*. Thames and Hudson. London, 1959.

Louis Untermayer, *Lives of the poets*. Simon and Schuster. New York, 1959.

Peter R. Viereck, *Parnassus divided*. En: Atlantic Monthly. October, 1949.

Peter Viereck, *Dream and responsability. 4 cases of tension between poetry and society*. Washington University Press. Washington D. C., 1953.

Charles B. Willard, *Ezra Pound's appraisal of Walt Whitman*. En: Modern, Language Notes. January, 1957.

William Carlos Williams, *Some notes towards an autobiography*. En: Poetry. May, 1949.

Edmund Wilson, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative literature of 1870 to 1930*. Charles Scribner's Sons. New York, 1953.

Edmund Wilson, *A Literary Chronicle: 1920-1950.* Doubleday Anchor Books. New York, 1956.

Yvor Winters, *On Modern Poets,* Meridian Books, Inc., New York, 1959.

****The Question of the Pound Award, 8 Opinions: W. H. Auden, R. G. Davis, Clement Greenberg, Irving Howe, George Orwell, Karl Shapiro, Allen Tate, William Barrett.* En: Partisan Review. May, 1949.

INDICE

UN LECTOR DE POUND 7

POUND Y OTRAS PERSONAS 21

SU VIDA 39

SU OBRA 67

ANTOLOGIA DE SUS POEMAS:

DE »PERSONAE« 103

1. A su cara en el espejo 103

2. Traducciones y adaptaciones de Heine: IV 103

3. El Altar 103

4. La Pintura 104

5. De Jacopo del Sellaio 104

6. Meditatio 104

7. Coda 105

8. En una estación del Metro 105

9. Alba 105

10. »Ione, muerto el año largo« 105

11. [Ἰμέρρα] 106

12. »To Formiano's Young Lady Friend. After Valerius Catullus« 106

13. Separación en el río Kiang 106

14. Al despedirse de un amigo 107

15. Vengan mis Cantinelas 107

16. Langue d'Oc: Alba 108

17. Hugh Selwyn Mauberley: IV 108

18. Sobre el muelle 109

19. Otoño 109

UN »CANTO« 110

»HOMENAJE A SEXTUS PROPERTIUS« 112

NOTA A LAS VERSIONES 136

BIBLIOGRAFIA 138